

د. غالي شكري



دراسة في أدب نجيب محفوظ



المنتمي

دراسة في أدب نجيب محفوظ

الطبعة الاولى ١٩٦٤ م القاهرة
الطبعة الثانية ١٩٦٩ م القاهرة
الطبعة الثالثة ١٩٨٢ م بيروت
الطبعة الرابعة ١٩٨٧ م بيروت - القاهرة

د. غالي شكري

المنتمي

دراسة في أدب نجيب محفوظ

إلىَ ذكرىَ أبي

مقدمة الطبعة الرابعة

اعتاد المؤلفون القول بأن أعمالهم كأبنائهم متساوون في المحبة والاقتراب من النفس. ولكني أعتقد أن تشبيه مؤلفات الكاتب بأبنائه فيه تجاوز كبير. لذلك أحب أن أقول إن «المنتمي» هو من أقرب أعمالي إلى نفسي، وقد مضت على طبعته الأولى ثلاث وعشرون سنة، ولعلي أزداد محبة له كلما تقدم به وبي العمر.

عندما كنت صبياً في المرحلة الثانوية كان أول مقال نقدي لي هو رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ. ربما كان ذلك عام ١٩٥٠ ولكن هذا المقال لم ينشر قط. وإنما أردت الإشارة إلى أن اهتمامي بأعمال نجيب محفوظ شديد التبكير. وقد أتيح لي فيما بعد أن أصادق كاتبين متناقضين يتفقان في أمر واحد هو محبة أدب نجيب محفوظ. أما الكاتب الأول فهو سلامة موسى الذي نشر لمحفوظ مقالاته الأولى في مجلته وأصدر له روايته الأولى. وأما الكاتب الثاني فهو الناقد أنور المعداوي الذي احتفل ببدايات نجيب محفوظ احتفالاً مماثلاً لما كتبه سيد قطب حول «خان الخليلي» وما كتبه يوسف الشاروني حول «زقاق المدق» حتى أنه اتخذ من أحد شخصياتها قصة عنوانها «زيطة صانع العاهات» وأخرى عنوانها «مصرع عباس الحلو».

لم يكن نجيب محفوظ في تلك المرحلة الباكرة من عمري مجرد «أديب» موهبته أكبر من مواهب زملائه المعروفين أكثر منه حينذاك، فقد أتيح لي في تلك السن ما لم يتح ربما لأقراني إذ كنت تلميذاً في مدرسة إنجليزية بمدينة منوف. وهكذا قرأت لبعض شوامخ الأدب الانجليزي سواء في البرنامج الدراسي أو في القراءة الحرة. وهكذا لم يكن الجانب «الأدبي» هو الذي هزني في أعمال محفوظ، وإنما اشتمال هذا الجانب على أشواق ورؤى تخترق نفسي وتسكن خلاياي على نحو أقوى وأعمق وأرق مما فعلت به روايات ديكنز أو سكوت.

ثمة «شيء آخر» كان يلازم أعمال محفوظ لا أجدها في معاصريه من الأدباء المصريين ولا في كبار الأدباء الإنجليز. هذا الشيء الآخر هو نفسه الذي استقطب

جيلي وبعض أبناء الأجيال التالية حول أدب نجيب محفوظ وشخصه. ومنذ عام ١٩٥٦ حين كنا نلتقي في ندوته الاسبوعية بكازينو أوبرا أخذت علاقتي به (أقصد علاقتنا جميعاً) تتوطد. رجل مستنير، ساخر، مصري بكل معاني الكلمة، مستقبلي الرؤية فهو يناقش الشباب كأنهم أنداده بمنتهى الاحترام والود، عاشق للحرية، طموح للعدل. وكانت معادلة الحرية والعدل هي التي تؤرقه. كان «الشيء الآخر» الذي يربطنا بنجيب محفوظ هو «الانتماء» لا بالمعنى السياسي المباشر، وإنما بالمعنى الإنساني الاشمل، فهو الانتماء إلى الحرية والاستقلال والسيادة والعدل والديموقراطية حقاً، ولكنه أيضاً الانتماء إلى مصر والثقافة العربية والفكر المستنير والمستقبل. وهو كذلك الانتماء إلى الاصالة الشعبية المرهقة تحت وطأة تراثات متزاحمة، وتحت ضغوط الفقر المستبد بالأرواح قبل الأجساد.

وفي هذا الوقت كنت أعد كتابي الأول «سلامة موسى وأزمة القيد العربي» الذي قرأ مخطوطته الأولى عام ١٩٥٧ سلامة موسى نفسه والزميل الراحل فتحي خليل. وقد اختلفا في الحكم. قال سلامة إن الكتاب جيد، أما فتحي خليل فاقترح عدة تعديلات أخذت ببعضها. وأعطيت المخطوط لأنور عبد الملك ولطف الله سليمان للاطلاع عليه ونشره عن «الدار المصرية للكتب». وكان سلامة موسى قد مات في أغسطس ١٩٥٨. وتعاقدت مع لطف الله على نشر الكتاب. ولكنه دخل المعتقل في يناير ١٩٥٩ واستطاع عبد الملك السفر خفية إلى فرنسا.

أما أنا فكنت قد شرعت في دراسة «أزمة الجنس في القصة العربية» التي صدرت بعد شهرين فقط في العام نفسه الذي صدر فيه كتابي عن سلامة موسى، عام ١٩٦٢.

لماذا أسرد هذه الحكاية؟

لأنني في دراستي لسلامة موسى توقفت طويلاً عند المقالات التي كتبها نجيب محفوظ في «المجلة الجديدة» ثم توقفت عند شخصية «عدلي كريم» ومجلته «الإنسان الجديد» و «كمال عبد الجواد» الذي يكتب فيها على صفحات ثلاثية «بين القصرين». وكان سلامة قد أشار في إحدى يومياته بجريدة الأخبار عند صدور الثلاثية عن علاقته بنجيب محفوظ حين كان «الأديب الشاب» طالباً في قسم الفلسفة بكلية الآداب. وأضاف أنه يرى نفسه فعلاً في «عدلي كريم» ويرى مجلته في «الإنسان الجديد» ويرى بعض ملامح نجيب محفوظ في «كمال عبد الجواد». هذه الملامح يمكن التأكد منها إذا طالعنا مقالات محفوظ المبكرة عن تيارات الفكر الغربي في «المجلة الجديدة» طيلة الثلاثينات من هذا القرن.

كان هذا فيضاً مهماً على الصعيدين الفكري والفني، ازددت بواسطته فهماً «لحيادية» الكتابة المحفوظية كأسلوب في التعبير المباشر وغير المباشر، وازددت إدراكاً لوسائل الكاتب الغائرة في تكوينه العميق، من قبل أن يصوغ أعماله الكبيرة بزمن طويل.

ومن ناحية أخرى أتاحت لي دراسة «أزمة الجنس في القصة العربية» أن أخصص فصلاً كاملاً عن «معنى الجنس عند نجيب محفوظ». وكانت فرصة لاستكشاف أسلوب الكاتب أكثر فأكثر، أي من حيث ارتباط هذا الأسلوب بالرؤية التي يجسدها الكاتب في علاقات وأنسجة روائية.

والجنس في أدب محفوظ من بين هذه العلاقات هو أبرزها جنباً إلى جنب مع الدلالات السياسية والاجتماعية. من أية بيئات يختار الكاتب شخصياته؟ والبيئة هنا إطار اجتماعي وثقافي وأخلاقي. كيف يبدع الكاتب التطور الداخلي لهذه الشخصيات؟ والإبداع هنا يخص اللغة والحدث والموقف والتشابك المعقد، بالسرد والحوار، في إقامة التماسك الخيالي للبناء الروائي.

وبعد أن صدر كتابي عن سلامة موسى والآخر عن أزمة الجنس، كانت الأسئلة حول نجيب محفوظ وأدبه قد تعاظمت. وبقدر ما كانت أسئلة عن «العام» كانت تلح في طرق أبواب «الخاص». وهكذا برزت مسألة الانتماء كمحور رئيسي في أدب محفوظ جنباً إلى جنب مع التحولات العنيفة لمجرى ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث تناقضت المصالح والمسارات والأفكار والخيارات والمصائر بين ثوار وثوار، بين الانتماءات المتقاطعة والمتوازية.

وحتى عام ١٩٦٤ لم تكن قد صدرت دراسة نقدية شاملة عن نجيب محفوظ، بالرغم من أنه كان قد خرج من دائرة الثلاثة آلاف نسخة إلى دوائر العشرين ألفاً (الكتاب الذهبي) إلى دائرة نصف المليون (جريدة الأهرام التي نشرت «أولاد حارتنا» أسبوعياً، وكانت المرة الأولى التي يواجه فيها الروائي جمهور الصحافة اليومية عام ١٩٥٩). وهو العام الذي افتتحته دولة «الثورة» باستقبال مئات المناضلين الماركسيين والديموقراطيين في السجون والمعتقلات. أما الرواية فهي التي ناقش فيها المؤلف بشجاعة مسألة الدين والعلم والاشتراكية، بعد صمت أو توقف عن الكتابة دام سبع سنوات لم ينشر خلالها سوى الثلاثية التي كان قد كتبها في وقت سابق.

كذلك كان محفوظ قد كتب تباعاً وحتى عام ١٩٦٤ هذه الأعمال: «اللص

والكلاب» ١٩٦٢ و«السمان والخريف» ١٩٦٢ أيضاً و«دنيا الله» ١٩٦٣ و«الطريق» ١٩٦٤. ومعنى هذا أنه كان قد كتب أعماله الكبيرة، الكلاسيكية والجديدة. وكانت هذه الأعمال تثير بمجرد نشرها في «الأهرام» ردود فعل كثيرة لشجاعتها في تناول ما يخشاه غيره وما يخاف زملاؤه من تناوله. كان يتناول، باختصار، قضية الثورة وقضية الانتماء. ولذلك اختفت أحكام النقد اليساري المبكر وحل مكانها الاحترام والمحبة، بالرغم من أن هذا اليسار كان سجيناً منذ ١٩٥٩ إلى ١٩٦٤.

وكانت «أولاد حارتنا» قد لقيت عنتاً وإرهاباً للاهرام وللكاتب، ولكن الاهرام ظل ينشر حلقاتها إلى النهاية، ثم اعترض الأزهر على نشرها في كتاب. وهذا لم يمنع الانتاج السينمائي من التوجه إلى أعمال نجيب محفوظ. وأياً كانت التحفظات على إخراج بعض الأفلام المأخوذة عن هذه الأعمال، فقد ربح الكاتب جمهوراً جديداً، بعضه لا يعرف القراءة والكتابة.

وبالرغم من ذلك كله لم يكن قد صدر كتاب واحد عن أدب نجيب محفوظ في مصر أو في غيرها من الأقطار العربية. وبالطبع لم يكن قد صدر عنه أي كتاب في العالم الخارجي.

لذلك حين رحت أضع الخطوط الأولى لـ«المنتمي»، لم تكن هناك سوى بعض المقالات والمقابلات وأعمال الكاتب نفسه. ولكن كانت هناك قبل ذلك وبعده هذه القضية الملحّة والتي دعوتها بالانتماء، وهذا الرباط الخفي بين العام والخاص، وهذه العلاقة الآسرة التي نمت بين الكاتب وجمهوره حتى أصبح الروائي الأول في القراءة العربية المعاصرة، سواء قراءة مئات الألوف من المواطنين العرب في كل مكان، أو قراءة النقاد.

كان نجيب محفوظ يؤسس الرواية العربية على أكثر من مستوى: كان يؤسس الصيغة الجمالية ذاتها بعد محاولات الرواد ذات الشأن العظيم في تمهيد الأرض أمامه. وكان يؤسس ذوقاً فنياً جديداً يغالب الذوق السائد الذي شكلته أعمال الرومانتيكيين الكبار. وكان يؤسس جمهوراً عريضاً هو جمهور الرواية.

وإلى جانب هذا التأسيس المتعدد الجبهات، كان نجيب محفوظ يحاول التجديد بقدر ما تملك موهبته ورؤياه من طاقات.. فالمسافة بين العمل الكلاسيكي الضخم في الثلاثية وبين العمل الطموح للتجديد في «اللص والكلاب» تدلنا دون عناء على ما كابده الكاتب حتى لا يتخلف عن العصر.

كان نجيب محفوظ عام ١٩٦٤ قد بنى هرماً في تاريخ الرواية العربية وتاريخ الوعي الجمالي العربي. وهو الوعي الذي يبقى ساري المفعول في الأجيال التي تلته، حتى دون وعي منها. أي أن محفوظ ليس كاتباً كلاسيكياً عظيماً وانتهى الأمر، وإنما هو عطاء ممتد ـ بما أنجزه ـ في أعمال المجددين من الأجيال التالية. وهو معنى لا يتوفر لكثير من كبار الأدباء الذين أعطوا أعمالاً كبيرة من دون أن تكون هذه الأعمال تأسيساً لفن أو لجمهور أو لوعي.

هذه الميزة ينفرد بها نجيب محفوظ في تاريخنا الأدبي الحديث، حتى بالنسبة لمن هم تجاوزوه في «الحداثة». إلّا أنه حتى ذلك التاريخ ـ أكرر عام ١٩٦٤ ـ لم يتناول هذا العطاء الكبير أحد.

وتلك كانت صعوبة أولى حين فكرت، في كتابة «المنتمي». وربما كانت، على العكس، تيسيراً لمهمتي. أي أنني على الصعيد الأكاديمي المحض لم أعثر على المراجع التي تروي ظمأ ناقد بلغ التاسعة والعشرين من عمره حين صدر الكتاب. ولكني على صعيد آخر كنت «حرّاً» في بناء البحث، حرية الفكر والذوق والوعي. لم أكن أكتب «عن» نجيب محفوظ وأدبه، وإنما كنت أعالج قضية تؤرقني وتؤرق جيلي. كانت القضية تخصني، سواء في إطارها أو أنسجتها وأساليبها أو ومسائلها وتحققاتها الجمالية.

وكان كتاباي الأولان اللذان صدرا قبل «المنتمي» بعامين قد حققا رواجاً وصدى يتمناه كل كاتب. ولكن «المنتمي» حقق لي شيئاً آخر، وما زلت أشعر بدفء هذا الشيء الآخر إلى الآن، بالرغم من مرور الزمن. تقدم الكاتب والكتاب في السن، ويبقى شباب الذاكرة حياً بهذا الشعور الخاص الفريد الذي شعرت به وأنا أتناول من صديقي محمود الزناري النسخة الأولى من «المنتمي». ومحمود لم يكن ناشراً، ولكنه لسبب ما غامر معي بماله فطبع الكتاب ووزعه بل وأعطاني حقوق الطبعة الأولى كلها. لم يكن شعوري هو أنني كتبت بحثاً جيداً أو جديداً، وإنما كان شعور الشاعر بميلاد القصيدة. كان «المنتمي» وما يزال بين ضلوعي عملاً لا يقاس بما احتواه من مقومات البحث النقدي أو الدراسة الأدبية، وإنما بما تضمنه من تجسيم موضوعي مستقل عني ولكنه يكافىء عاطفتي وفكري وأحلامي وأشواقي غاية التكافؤ. ولكم تطور «النقد» بعد ميلاد «المنتمي» وكم سيتطور، ولكنه سيظل في مخيلتي ومخزون ذاكرتي هذا العمل الذي قد لا يظهر منه للقارىء سوى «العلم» ـ إن وُجد ـ أما ما أراه وحدي ولا

يشاركني في رؤيته أحد، فهو ذلك «السر» الـذي يبقى مستعصياً على كـل تحليل خارجي، سر العلاقة الحميمة التي تربط شاعر ما بإحدى قصائده

ولست شاعراً

و «المنتمي» ليس قصيدة.

ولكن منزلته.في أعماقي وفي تكويني هي التي تدفعني لاستعارة هذا التشبيه. إنه العمل الذي كان يكتبني وكنت أظن أنني أكتبه.

غالي شكري

القاهرة ٣١ ـ ١٠ ـ ١٩٨٧

مدخـــل

(١)

١ ـ في خاتمة الطبعة الأولى من هذا الكتاب نقرأ «. . . ورؤيا نجيب محفوظ لم يكتمل بناؤها بعد، لأن تطوره ـ ومنهج هذا التطور ـ يؤكدان أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد. .» ذلك أنني توقفت عند رواية «السمان والخريف» وشعرت أنها لا يمكن أن تكون الكلمة الأخيرة، إذ هي تعود بنا إلى نهاية الرواية الكبيرة «أولاد حارتنا» ولا تكاد تقدم جديداً إلا أن «أولاد حارتنا» كانت رواية نظرية و«السمان والخريف» رواية تطبيقية إن جاز التشبيه. فليست الرواية الأولى التالية للثلاثية إلا رؤيا فكرية خططت للواقع، وجاءت «اللص والكلاب» و«السمان والخريف» اختباراً واقعياً لهذا التخطيط، وانتهت الرواية الأخيرة إلى نفس النقطة التي انتهت بها روايته الأولى. فالشاب الطويل الأسمر الذي يمسك بيسراه وردة حمراء في خاتمة «السمان والخريف» هو الحل الذي يتراءى لنا في خاتمة «أولاد حارتنا» مع حنش الذي عثر على كراسة عرفة وبدأ يفك رموزها، وشباب الحارة يختفي منها لينضم إليه في الخلاء البعيد، يعدون العدة لمصرع الطغيان ومشرق فجر الأعاجيب. هي الخاتمة بعينها وإن اختلف «النظر» إلى الواقع والتخطيط له عن الواقع نفسه وما يضطرم به من جبايا ومتناقضات. لذلك توقفت عند «السمان والخريف» وقلت: إنه لا يمكن أن تكون هذه هي الكلمة الأخيرة لنجيب محفوظ. وليس السبب على الإطلاق هو أن الفنان لا يزال حياً يرزق، وبالتالي فإن احتمالات الجديد في عطائه الفني لا تزال قائمة. فكم من الأدباء والفنانين يكفون عن العطاء في مطلع شبابهم، ربما لنقص فيهم وربما لعقم اللحظة التي يعيشونها في واقع مجدب، وربما لأن المرحلة الحضارية التي يحيون في ظلالها لا تتجاوز حدودها الفكرية ما هو أبعد من مجموعة القيم التي تناولها الأدباء والفنانون بالعرض والتحليل والاكتشاف، ولم يبق أمامهم سوى التكرار والإملال. أي أن هناك من عوامل الكف عن العطاء ما يدخل في صميم قدرات الفنان الطبيعية والمكتسبة، وما يخرج عن إرادته ويدخل في صميم الإطار التاريخي للمجتمع الذي يعيش فيه.

٢

ولذلك فإن «السمان والخريف»، لم تكن الكلمة الأخيرة في أدب نجيب محفوظ وهو يعيش مرحلة دامية من مراحل التحول العنيف في تاريخ مجتمعة. ولقد دلت مجموعة الأقاصيص التي كان ينشرها فرادي أو يضمنها كتبه أنه يعاني معاناة هائلة في رحلة البحث المرير. وفي تقديري أن قصة «زعبلاوي» من بين هذه الأقاصيص جميعها تبرز كعلامة طريق وعر وشاق عزم الفنان على اجتيازه مهما كانت الصعاب والأهوال. ثم أقبلت رواياته الأربع «الطريق، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، ميرامار» دليلاً قاطعاً على وعورة الرحلة التي خاضها ومرارة النتائج المؤسية التي انتهى إليها. كان البطل النجيبي في «اللص والكلاب» بطلاً مأزوماً، فانتهى به الأمر في «ميرامار» إلى الهزيمة الكاملة. وأقبلت قصته «تحت المظلة» كسابقتها «زعبلاوي» علامة طريق أيضاً، ولكن إذا كانت الأولى علامة البداية فهذه الأخيرة علامة النهاية.

ومن هنا كان لا بد لي في هذه الطبعة الجديدة من «المنتمي» أن أستكمل الحوار مع كلمة نجيب محفوظ الأخيرة، التي قالها بمنتهى الشجاعة والوعي والأسى. هي الكلمة الأخيرة التي نطقت بها حضارتنا وتاريخنا ومجتمعنا في هذه اللحظة الأسبانية التي نعيشها، فهي تدخل ضمن العوامل البعيدة عن قدرات الفنان وفطرته، وإن شاركت بصورة أو بأخرى في صنعها. وسوف يظل نجيب محفوظ يكتب ويكتب، ولكنه حينئذ لن يكون أكثر من شهيد اللحظة التي عاشها، لن يستطيع أن يضيف جديداً إلى رؤانا. ولا يصدر هذا القول عن نظرة متشائمة، أو حتى عن نظرة متنبئة، وإنما عن نظرة حاولت ما استطاعت أن تحيط بتطور أدب نجيب محفوظ والمناخ الحضاري الذي أثمره.

٢ ـ أن أدب نجيب محفوظ يقدم دليلاً مأساوياً دامغاً على صحة الرأي القائل بأن الفنان لا يتجاوز مقتضيات التاريخ. ذلك أن هذا الفنان الكبير لم يأل جهداً في تطوير فنه في محاذاة تطور المجتمع المصري ومحاولة تجاوزه في كثير من الأحيان. لقد تسلم نجيب محفوظ أمانة الرواية المصرية من توفيق الحكيم، الرائد الذي يعد إنتاجه الروائي ـ وبخاصة في عودة الروح ويوميات نائب في الأرياف ـ إيذاناً بمولد الرواية المصرية في طور نضوجها. وإذا كان قد توقف عن التأليف الروائي واتجه بكامل قدراته إلى المسرح، فإن نجيب محفوظ قد تحمل أعباء المرحلة الجديدة في تاريخ الرواية المصرية منذ بداية الأربعينات إلى الآن، مستكملاً ملامح وجهها الواقعي في تعبيره الأصيل عن المستوى الحضاري الذي بلغه مجتمعنا حينذاك ومحاولاً صياغة وجهها الحديث المعبر عن تناقضات المرحلة الدامية التي وصلت إليها حضارتنا. ولقد اختار نجيب محفوظ منذ البداية الطريق الصعب فلم ينقل إطاراً روائياً جاهزاً في الأدب الغربي، ولم يطبق مذهباً فكرياً بعينه. وإنما حاول أن يكتشف

الصيغة الجمالية الصحيحة باختبار شتى الأطر الفنية والمذاهب الفكرية في أرض الواقع المصري. ولا يعني هذا أنه صنع خليطاً من قوالب الفن المختلفة ومذاهب الفكر المتباينة، بل هو قد اختار من بينها ما يجلو رؤيته للواقع من حوله وما يسهم في تشكيل هذا الواقع تشكيلاً جديداً. ومن هنا ذهبت أدراج الرياح كافة المحاولات التي تعسفت معه بتصنيفه قسراً في هذه الخانة أو تلك من خانات النقد الأوربي الجاهزة. وأثبت نجيب محفوظ بذلك أنه ابن مخلص لهذه الأرض التي نبت منها، إذا احتاجت لفكرة كلاسيكية أو لمسة رومانتيكية أو صورة واقعية أو خيال أسطوري، فإنه لا يتردد في تلبية مطالب «التجربة» الأم في إبداعه الفني.. فاحتياجات الواقع المصري الجمالية هي التي تدفع نجيب محفوظ تلقائياً لاختيار هذا الجانب أو ذاك من جوانب التراث الفكري والأدبي. ولأن الصياغة الفنية في أدبه جاءت تجسيداً عميقاً لاحتياجات التجربة الحية والواقع الخصب، فإن هذا الأدب ظل طليعياً وتجريبياً في معظم مراحله، أي أنه ظل بوصلة للتقدم الروحي ومقياساً أميناً لتطور ضمير هذا الشعب. فالاتجاه التاريخي الذي نطالعه في مرحلته الأولى كان مشاركة رائدة في حركة الأدب الرومانسي، والاتجاه الواقعي في المرحلة الوسطى كان ارتياداً إيجابياً لحركة الأدب الاجتماعي، والاتجاه الفكري في مرحلته الأخيرة كان تطلعاً وثاباً لما أسميه بحركة الأدب التجريدي. وليست هناك فواصل حجرية ثابتة بين هذه الاتجاهات والمراحل فلعلنا نجد بذوراً لمرحلة ما في مرحلة سبقتها أو نكتشف جذور اتجاه ما في اتجاه تقدم عليه. ولكننا على الدوام نجد هذا الفنان الكبير على عجلة القيادة في تطور الأدب المصري الحديث... حتى أننا نستطيع القول بأن أدبه في مجموعة جملة تجارب، لا تكاد التجربة الواحدة تتكرر إلا ويستجيب كاتبها لتغيرات الواقع المتلاحقة فيواصل التجريب من جديد. على أن هذا الاخلاص العميق لتغيرات الواقع لم يكن مجرد مناسبة شكلية لمغامرات جمالية، أو التردي في غواية الموضات الجديدة بارتداء أحدث الأزياء الأوربية، وإنما كان مصدر التجديد الفني في أدب نجيب محفوظ هو إيمانه العميق بمبدأ التقدم ذاته.. فالتقدم هو الفكرة التي يمكن القول بأنها تشكل العمود الفقري لإيمانه الاجتماعي والروحي، هي الخط العريض الذي تندرج تحته بقية القيم التي تتغير يوماً فيوماً، ولكن هذا الخط باقٍ لا يتزحزح من مكانه.. وعندما يقال إن نجيب محفوظ كاتب تقدمي، لا ينبغي أن نلصق به على الفور مفهوماً قاصراً للتقدم، فهو ليس كليشيهاً جامداً من مقولات النصوص التقليدية. وإنما نجيب محفوظ فنان تقدمي بأعمق معاني الكلمة وأشملها، في الفكر والفن والمجتمع. ولكن هذا التقدم الذي يبلغ أقصى مداه في تعبير أحد أبطاله بالثورة

الأبدية، يصطدم بأسوار عالية وجدران صلبة من صنع حضارتنا ومجتمعنا وتاريخنا وعصرنا. . وهو حين يصطدم بهذه العوائق الخارجة بكل تأكيد عن إرادته ـ وإن شاركت بعدئذ في صنع هذه الإرادة ـ فإنه لا يستطيع أن «يخبط رأسه في الحائط» كما يقول المثل الشعبيّ. . فالدماء التي سالت في أعظم وآخر أعماله تكفي برهاناً لا يقبل الشك في أن الطريق أصبح مسدوداً في وجه هذا الجيل العظيم. . ولم يعد أمامه سوى افتعال المغامرات الشكلية، أو تبرير الوجود الفعلي للأسوار والجدران باصطناع ثغرة موهومة، أو الصمت. وأرجو أن يكون واضحاً ما أقصد إليه من الطريق المسدود، فالحريات الديموقراطية لا تشكل إلا عنصراً واحداً يدخل ضمن عناصر لا حد لتعقدها. . فالسور العالي أو الجدار الصلب أعمق كثيراً وأشمل من أن تكون الحرية هي حامته الوحيدة، وإنما هو طريق الحضارة والتاريخ، الطريق الذي يصل ببعض الناس إلى القمر ويعجز بعضهم الآخر عن الوصول إلى شبرا.

لقد تابع نجيب محفوظ بمثابرة وإصرار عجيبين أزمة المجتمع المصري منذ كانت أزمة عابرة في حياة محجوب عبد الدايم وحميدة ونفيسة وحسنين إلى أن تحولت إلى أزمة ضارية في حياة كمال عبد الجواد، ثم تغير جوهر الأزمة في حياة سعيد مهران حتى أن سرحان البحيري لم يجد مفراً من الانتحار. وبذلك أعلن نجيب محفوظ أن الأزمة التي ظنناها عابرة يوماً قد آلت دورتها إلى الهزيمة الكاملة. . وإذا كان أحد أبطاله القدامى يحاور زملاء من الشباب الضائع في الثلاثينات قائلاً إن تطبيق أي مذهب في مصر لا بد وأن يتحول إلى دكتاتورية، فإن بطلا من الشباب المنتمي في أواخر الستينات يخطب في الجماهير عن الاشتراكية ويذهب ليعد عدته في الظلام ليصبح مليونيراً وتفرش أسراب الكاديلاك الطريق الطويل نحو الاشتراكية. . ماذا يستطيع أن يصنع فنان صادق كنجيب محفوظ؟ هل يكرر نفسه؟ وماذا بعد التكرار؟؟. . لقد كتب قصته العظيمة «تحت المظلة» وكفى! . ولن أفاجأ بنجيب محفوظ إذا صمت، أو إذا نطق كلاماً يرادف الصمت، أو قال كلاماً سبق أن قاله بصورة أفضل. . ذلك أن أعظم الكتاب لا يتجاوزون مقتضيات التاريخ.

٣ ـ وعندما صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب ثارت حوله بعض المناقشات التي أعتز بها كثيراً، فقد أضاءت لي جوانب هامة، سلباً وإيجاباً، ما أحوجني إلى معرفتها. وأود لو يأذن لي نقادي أن أعرض في إيجاز لمنهج التأليف الذي حاولته في هذا الكتاب. إن قضية واحدة من القضايا التي يحفل بها الأدب المصري الحديث، كانت تعنيني حين اتخذت من أدب نجيب محفوظ شاهداً عليها، هي قضية الانتماء. ولا ريب أن هناك أدباء آخرين قد تناولوا هذه القضية بالتعبير الفني، ولكني لم أجد كاتباً تخصص فيها كنجيب محفوظ. . وبالرغم من أن أدبه هو الآخر

يعالج عديداً من القضايا الأخرى إلا أنني ركزت على هذه القضية بالذات وما يرتبط بها من مشكلات في الفكر والفن. وربما كان اختياري لهذه القضية اختياراً ذاتياً في مصدره الأول، فلعل مشكلة الانتماء لهذا في تكويني الشخصي مكان خاص، ولكن هذا الاختيار مع ذلك لا يخلو من أسباب موضوعية تتصل أوثق الاتصال بتكوين المجتمع وظروفه الحضارية.

وعندما تكون قضية الانتماء هي المحور الفكري الذي يدور من حوله البحث، فإني استبعد على الفور مختلف الأعمال التي كتبها الفنان بعيداً عن هذا المحور، بل واستبعد مختلف الزوايا البعيدة عن هذا المحور في أعماله التي تناقش المشكلة. ومن هنا لم أتبع المنهج التاريخي الذي يعنيه تطور الكاتب تطوراً زمنياً، وحاولت أن أربط في البداية بين أزمة الانتماء في جيل نجيب محفوظ الواقعي، وهذه الأزمة كما انعكست بين يديه على مرآة الفن. وقد أحسست أن نجيب محفوظ في الثلاثية هو سليل أحد التقاليد البارزة في أدبنا الحديث، وهو التقليد الذي بدأته شخصية «حامد» في رواية هيكل الأولى «زينب»، وشخصية «محسن» في رواية الحكيم «عودة الروح»، وشخصية «إبراهيم الكاتب» في رواية المازني المسماة بهذا الاسم، وشخصية «همام» في رواية «سارة» للعقاد، وشخصية «إسماعيل» في قصة «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي.. إلى غير ذلك مما يمكن رصده من روايات «الترجمة الذاتية» كما يحلو لبعض النقاد أن يسميها، وهم يقصدون أن ثمة مشابهات يمكن العثور عليها بين بطل الرواية والفنان الذي أبدعها. وأنا لست أعتقد بأن الثلاثية هي التاريخ الشخصي لكمال عبد الجواد، كما لست أعتقد بأن كمال عبد الجواد ـ كفرد ـ هو المعادل الفني لشخصية نجيب محفوظ... وإنما أعتقد اعتقاداً كبيراً بأن أزمة جيل نجيب محفوظ الاساسية تجد تعبيراً فنياً لها في أزمة جيل كمال عبد الجواد. وليست أزمة الانتماء إلا إحدى الأزمات التي يضطرم بها عالم الثلاثية الرحب، ولكن اختياري لهذه الأزمة دون غيرها محوراً للبحث جعلنيَ أركز الأضواء عليها وما يتصل بها من أدوات في الفكر والتعبير. ولذلك عقدت الفصل الأول بأكمله حول شخصية واحدة من شخصيات الثلاثية هي شخصية «كمال عبد الجواد»... ولم استهدف في هذا الفصل دراسة الثلاثية على الإطلاق، وإلا لأجلت الحديث عنها في السياق التاريخي للبحث، وإلا لما كررت الحديث عنها في فصل لاحق هو «المنتمي بين الدين والعلم والاشتراكية».. لقد عمدت إلى دراسة كمال عبد الجواد كمعادل موضوعي في أزمته لجيل نجيب محفوظ. ثم تبين لي أثناء الدراسة أن النسيج الاجتماعي والتاريخي في الثلاثية لم يخف قط ذلك الميل الحاد المؤلف من جانب نحو ما أسميته بأدب القضايا الفكرية. فالحق أن هذه المناقشات السياسية التي كنا

نلمحها في «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» و«بداية ونهاية» قد تحولت في الثلاثية إلى خيط واضح من خيوط الفكر المجرد بحيث أن الفكر الذي كان في الأعمال السابقة مجرد لون يضاف إلى بقية الألوان الصانعة للوحة قد انفرد في «قصر الشوق» و«السكرية» بالنسيج الرئيسي للوحة.. وما كان يستطيع نجيب محفوظ في ذلك الوقت المبكر من نهاية الأربعينات أن يصوغ أعماله «الفكرية» في نفس الأطر الفنية الجديدة التي شرع في كتابتها بعد الثلاثية.. ذلك أن الفنان لا يغفل المستوى الحضاري وذلك الذي بلغه المتلقي، بل هو يتفاعل مع هذا المستوى ويشارك في صياغته. ولست أعتقد أن المرحلة الجمالية في الذوق العربي كانت تسيغ منذ ربع قرن ذلك المنهج التعبيري الذي يكتب به نجيب محفوظ منذ سنوات قليلة.. فضلاً عن أن الكاتب نفسه ما كان يستطيع أن يفكر جمالياً بهذا الأسلوب. وإنما توضح لنا الصياغة الفنية لأزمة كمال عبد الجواد أنه بالرغم من الميل الواضح من جانب المؤلف نحو أدب القضايا الفكرية إلا أن الرداء الواقعي بنسيجه الاجتماعي وألوانه التاريخية كانت السبيل الأوفى إلى تحقيق هدفه عرضاً وتحليلاً.

على أن قضية الانتماء في أدب نجيب محفوظ ليست في جميع الأحوال قضية مباشرة وإنما هي قد تستتر خلف لافتات أخرى كالضياع والاضطهاد واتباع الطرق القصيرة والمسدودة. ولقد صادفني هذا التستر والتخفي بصورة واضحة في أعمال نجيب محفوظ السابقة على الثلاثية، حيث لم يكن المنتمي هو بطل اللحظة التاريخية في الثلاثينات وأبان الحرب العالمية الثانية، وإنما كان الضائع في «القاهرة الجديدة» والمضطهد في «خان الخليلي» والطريق القصير في «زقاق المدق» والطريق المسدود في «بداية ونهاية» هي النماذج الرئيسية المعبرة ـ سلباً ـ عن حاجة مصر إلى الانتماء. ولم تخل هذه الأعمال بطبيعة الحال من نماذج شاحبة للمنتمين يساراً ويميناً، ولكن البطل الحقيقي لم يكن هو المنتمي، ولذلك انتقلت من تجسيد أزمة جيل نجيب محفوظ في الفصل الأول ـ وقد أردت به تعريفاً أعمق من المواصفات التقريرية بالمؤلف ـ إلى تجسيد هؤلاء الضائعين والمضطهدين في الفصل الثاني «ملحمة السقوط والانهيار» وكانت التسمية للأسف الشديد هي أول ما استرعى الانتباه، ولم يكن يعنيني نجاحها بقدر ما كان يعنيني تصور ما أقصد إليه تصوراً حقيقياً. فالسقوط والانهيار من نصيب التراجيديا والأبطال التراجيديين بغير شك، ولكن بذرة السقوط لم تثبت في أرض خارج هؤلاء الأبطال، وإنما هي كامنة في صدورهم تكبر دون وعي منهم حتى تصل مداها في لحظة الانهيار. وسواء كانت هذه البذرة هي القدر اليوناني القديم، أو المطلقات الكلاسيكية، أو الموت، فإن اللعنة التي تنبتها وتنميها وتثمرها تولد مع الانسان، في صميم تكوينه البشري وطبيعته الانسانية. وليست،

الشخصيات، التراجيدية التي يموج بها البحر المتلاطم من الضائعين والمضطهدين في أدب نجيب محفوظ من هذا «النمط البطولي» الذي يحمل مصيره بين جنبيه، فالصراع في حالتهم لا يتم بينهم وبين هذه الجرثومة الخفية، وإنما هو صراع ملحمي تقليدي يتم بينهم وبين القوى الخارجية، وإن انتهى بهم إلى السقوط والدمار. . إنها خاتمة تراجيدية حقاً، ولكن مقدماتها ملحمية تماماً. ولعل هذا التناقض بين المقدمات والنتائج يعد دليلاً جديداً على إخلاص نجيب محفوظ للواقع الذي يتفاعل معه. فهو لم يشأ تجميد هذا الواقع فنياً لحساب إحدى المقولات النقدية، وإنما راح يستوحي ضمير الواقع ويجرب صياغته من جديد مهما بدا التناقض غريباً على المناهج التقليدية في التعبير. وليس على النقد حينئذ إلا أن يلتزم الموضوعية في التشخيص مهما بدا التناقض مرة ثانية غريباً على المناهج التقليدية في النقد. ولذلك بادرت الى القول بأن هذه الأعمال تشكل فيما بينها «ملحمة السقوط والانهيار» مقدماً لهذا الفصل بتمهيد مطول عن تطور معنى المأساة في حياتنا، وهو جزء متمم للبحث ولا ينفصل عنه، وكنت أعلم يقيناً أن التعبير يحمل تناقضاً إذا قيس بالمعايير التقليدية، ولكني أبقيت عليه حتى يشاركني الجميع هذه الحيرة: شخصيات تراجيدية لا تتكامل في بطولة ناضجة إلا في الثلاثية حيث نجد أن كمال عبد الجواد أول بطل تراجيدي في الرواية المصرية. والمناخ الذي تحياه هذه الشخصيات لا يخرج بصورة عامة عن المناخ التقليدي للملحمة، فالصراع مع قوى الشر الخارجية ليس وليداً للعنة قديمة مضمرة في البناء الذاتي للشخصية، وإنما هو مجموعة القيم التي تحكم الواقع الخارجي. مرة أخرى، المقدمة ملحمية، والنتيجة تراجيدية، فما العمل؟ إن السؤال هو بعينه الذي اضطرني إلى أن أفرد الصفحات الطويلة في مقدمة هذا الفصل لاختيار الأدوات التقليدية في البحث عن التراجيديا والملحمة ودور كل منهما في حياتنا، ومن هنا كانت ضرورتها من ناحية، واللجوء إلى من سبقونا في البحث من ناحية أخرى. وكذلك فإن هذا السؤال هو الذي اضطرني إلى هذا العنوان الحائر المضطرب «ملحمة السقوط والانهيار» دون تعسف مع النماذج التي اخترتها أو قسرها داخل أبنية نقدية جاهزة. كما أن هذا السؤال هو الذي أجبت عنه في تناولي لرواية «السراب» إجابة مغايرة عن التي أعطيتها بشأن هذه الرواية في كتابي كـ «أزمة الجنس في القصة العربية» فالحق أن «السراب» تحتمل تفسيراً سيكولوجياً وتفسيراً رمزياً في وقت واحد. . ولقد حاولت أن أقيم بين التفسيرين جسراً في «ملحمة السقوط والانهيار»، وربما أكون قد أخفقت، ولكني أكاد لا أصدق أن هذه الرواية مجرد «نتوء» في الخط الانسيابي لأعمال نجيب محفوظ. وإنما تؤكد لي أعماله الجديدة أن الجنس كرمز سياسي ـ فضلاً عن كونه دلالة اجتماعية ـ يدخل عنصراً هاماً ضمن العناصر المكونة

لعالم نجيب محفوظ، ومن هذه الزاوية وحدها تصورت ـ وقد أكون مخطئاً في تصوري ـ أن السراب حلقة طبيعية في ملحمة السقوط والانهيار، ليست هي الضياع ولا الاضطهاد، وإنما هي العجز الذي عبرت عنه الشخصية الرئيسية بقولها «أرى المصريين جميعاً يعيشون في سجن كبير».

ثم تتبعت في الفصل الثالث تطور المنتمي في الواقع المصري وفي أدب نجيب محفوظ منذ كان شبحاً غائماً يمثل دوراً ثانوياً إلى أن أصبح كياناً واقعياً ملموساً تتدرج حياته من البساطة الى التركيب حيث أصبح منتمياً مأزوماً في إنتاج الفنان الأخير. ولم يكن المنتمي في أعمال نجيب محفوظ جميعها سواء هذه التي عبرت عنه جنيناً أو طفلاً يحبو أو شاباً ناضجاً يعاني الأزمات والأهوال. . لم يكن إنساناً من لحم ودم بقدر ما كان فكرة مجردة يختبرها الكاتب في أرض الواقع الحي فتتلبس أحياناً بما يشبه الواقع من خطوط وألوان. . ولكنه ـ المنتمي في أدب نجيب محفوظ ـ ظل تجريداً ذهنياً، هو نتاج للواقع بلا ريب في تفاعله الجدلي مع تصورات نجيب محفوظ النظرية، وإذا كانت «أولاد حارتنا» في تقديمها للمنتمي المثال أو المفترض تعد عملاً تجريدياً مباشراً فإن الأعمال التالية لها لا تخرج عن الإطار التجريدي في صوره غير المباشرة. هذه الصور التي تتلبس الواقع أو تشابهه، ولكنها تختلف عنه وتتمايز معه. ولقد أتاح هذا الإطار التجريدي للفنان أن يستعرض كافة الحلول والمشكلات التي صادفته في معمل فنه وهو يختبر قضية المنتمي في مصر المعاصرة. وكان الدين والعلم من أهم الملامح والعلامات التي جسدت هذه القضية، كما كانت الاشتراكية والحرية أبرز الدلائل التي جسمت الطريق الوعر، طريق الآلام والعذاب، الذي يتعين على هذا المنتمي أن يخوضه. وكان الفصل الثالث «المنتمي بين الدين والعلم والاشتراكية» هو الرحلة الدامية التي قطع فيها أشواطاً لم تكن قد انتهت بعد.

فإذا كان الفصل الأخير ـ في الطبعة الأولى ـ عن «رؤيا الثورة الأبدية» كانت القصة القصيرة التي عاد إلى كتابتها نجيب محفوظ بعد انقطاع دام حوالي ربع قرن، هي الخامة التي آثرت أن أصوغ بها هذه الرؤيا التي أفصحت عن نفسها بكلمات قليلة في نهاية الثلاثية، ثم بعثت من جديد في كامل بهائها في اليوتوبيا الملحمية التي دعاها صاحبها «أولاد حارتنا»، إلى أن تلوثت بأرض الواقع الحي ومشكلاته في «اللص والكلاب» و«السمان والخريف»، ثم قاربت أبعادها الاكتمال الواقعي ـ على النقيض من الاكتمال النظري في اليوتوبيا الملحمية ـ بمجموعة «دنيا الله». ولما كانت هذه مجموعة من القصص القصيرة كان لا بد لي من التعرف على تاريخ الفنان مع هذا الشكل الفني. ولأني لست مقيداً بأصول المنهج التاريخي منذ بدأت كتابي بفصل عن بطل الثلاثية، لم أجد غضاضة أن أختتم الفصل بمقارنة تحليلية بين بواكير

انتاج نجيب محفوظ في القصة القصيرة وأواخر هذا الانتاج. إن «رؤيا الثورة الأبدية» استكمال موضوعي لتطور أزمة المنتمي، والعودة إلى «خمس الجنون» ضرورة فنية لا بد من الاحاطة بها للتعرف على طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون إذا تناول الكاتب موضوعه في قالب جديد، قديم.

وفي هذه الفصول الأربعة جميعها لم أتصور قط أنني أعالج قضية فلسفية أو اجتماعية أو سياسية، وإنما كنت أعلم يقيناً أنني أقيم حواراً مع كاتب روائي صاغ أفكاره صياغة فنية ولا سبيل إلى عزل هذه عن تلك وإنما لا بد من التعرض للفكر من خلال الفن، والفن من خلال الفكر، بل وليس الفكر والفن إلا تعميماً لمئات العناصر والعوامل التي شاركت في خلق المستوى الجمالي الذي اختاره الفنان المخاطبة متلقية. . فإذا كان «المنتمي» أقرب إلى عناوين القضايا الفكرية، فإنه لم يتخل عن الصياغة الجمالية التي آثرها الفنان وما على الناقد إلا اكتشافها بوسائلها الخاصة لا بأساليب غريبة عليها تحقق الاقتحام ولا بالتعسف وتفقد الرؤية النافذة والفهم العميق. إن هذا الكتاب دراسة لقضية الانتماء، ونعم، ولكنه دراسة لهذه القضية وقد عبرت عن نفسها جمالياً في أدب نجيب محفوظ الروائي.

٤ ـ وعندما أضيف اليوم فصلاً جديداً تطورت إليه الأمور تطوراً طبيعياً، فإني لا أخرج به عن الإطار المنهجي العام لهذا البحث. . ولقد أصدر نجيب محفوظ بعض الكتب في القصة القصيرة بعد مجموعة «دنيا الله» ولكني لم استعن بها في هذا الفصل الجديد لأني لم أجد فيها ما يضيف لدراستي لأعماله الروائية ابتداء من «الطريق» وانتهاء «ميرامار». . وذلك باستثناء قصة «تحت المظلة» التي تضع في تقديري «نقطة النهاية» لرحلة عظيمة عاشها نجيب محفوظ وعشناها معه بكل ما انطوت عليه من أشواق وأحزان.

٥ ـ وبعد. . فلا يسعني إلا أن أشكر السادة النقاد: عبد المحسن بدر، وتوفيق حنا، وإبراهيم فتحي، وعبد الجبار عباس، وكمال حمدي، والمرحوم علي الرقيعي. . وغيرهم ممن تناولوا هذا الكتاب بالنقد والتحليل فأتاحوا لي جميعاً أعمق لحظات مراجعة النفس على ضوء النظرات الموضوعية للغير. وقد أسعدني الحظ أن أتتبع بعد صدور «المنتمي» الكثير من الدراسات العميقة حول أدب نجيب محفوظ، وقد أصبح الانتماء محورها الغالب.

القاهرة ـ يناير ١٩٦٩

(٢)

أعتذر للقارىء سلفاً عن اضطراري إلى اجتزاء المقطع التالي، والطويل نسبياً، والذي سيكتشف أنه خاتمة السطور الأخيرة في الطبعة السابقة من هذا الكتاب.

قلت في المقطع المذكور «ولن يستطيع هذا الجيل ـ وفي المقدمة منه أدب نجيب محفوظ ـ أن يتجاوز مقتضيات التاريخ، لن يستطيع أن يرى رؤيا جديدة، مهما كتب وغزر إنتاجه عاماً بعد عام. ذلك أن موقف الكاتب الآن من مجتمع ما قبل الخامس من يونيو، كموقفه بعد الثورة من مجتمع ما قبلها: هل يسمح لنفسه أن يكون ناقداً للماضي وحسب، مهما امتدت رواسب الماضي إلى قلب الحاضر؟ إنه حينئذ لن يصنع أكثر من ترديد كلام سبق أن قاله بصورة أفضل، أو أن يقول كلاماً يرادف الصمت. وإما أن يختار الصمت طرق نجاة من حكم التاريخ. وإذا كانت السنوات السبع العجاف في حياة نجيب محفوظ من ١٩٥٢ إلى ١٩٥٩ قد أثمرت جدلياً السنوات السبع العظام من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٧ فهذه السنوات بعينها هي التي تؤدي ـ بنفس المنطق الجدلي ـ إلى خواء المرحلة القادمة بالنسبة للجيل الحالي، وفي المقدمة منه نجيب محفوظ.

وإذا كان الخامس من يونيو ١٩٦٧ في المستوى السياسي، وأدب نجيب محفوظ قبل هذا التاريخ في المستوى الفني، قد أعلن أن العنقاء احترقت بعثها، فإنه لن يتيسر للثورة المصرية وثقافتها بعث جديد إلا على أكتاف جيل جديد ورؤيا جديدة تتجاوز الهزيمة وثقافتها المدحورة. فنحن لسنا بحاجة إلى معجزة جيل أدى رسالته على خير وجه، وإنما نحن بحاجة إلى جيل المعجزة القادرة على أن تقيم اليعازر من بين الأموات أو أن تبعث من الرماد المحترق عنقاء جديدة، تجوب الأرض والسماء، لتجمع أطيب النباتات، وتبني عشها من جديد. ولعل هذا هو التحدي أمام الجيل القادم: هل يستطيع أن يصنع المعجزة من رماد تخلف عن احتراق العنقاء القديمة؟». (ص ٤٤٩ و ٤٥٠) من طبعة دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٩).

كتبت هذه الكلمات إذن منذ أحد عشر عاماً.

وأذكر الآن جيداً، كيف تأخر الكتاب بعد طبعه ثلاثة أشهر في الرقابة بسبب الفصل الأخير بأكمله «المنتمي في أرض الهزيمة». ولذلك بادرت أثناء لقائي بالشاعر أدونيس في بغداد عام ١٩٦٩ وأعطيته الفصل لينشره في العدد الخامس من مجلة «مواقف» حتى أضع نفسي والرقابة أمام الأمر الواقع.

وتم الإفراج عن الكتاب، بعد مداخلات حارة من جانب الدكتور إسماعيل صبري عبد الله المشرف على التحرير في دار المعارف حينذاك، والشاعر الراحل عادل الغضبان مديرها العام.

ويظهوره في الأسواق قامت القيامة.

كان نجيب محفوظ كعادته رجلاً دمثاً خلوقاً، فأثنى على الفصل الجديد علناً

وكرر رأيه التقليدي في «المنتمي» منذ ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤.

ولكن «النقد» كان له رأي آخر. أنسباء الرقابة واصهار السلطة زايدوا على الرقابة والسلطة، وقالوا إن الإضافة الجديدة تحمل رؤية سوداوية متشائمة تشكك في قدرة النظام السياسي والاجتماعي على البقاء.

أما دراويش نجيب محفوظ فقد زايدوا عليه وعلي معاً. زايدوا عليه لأن الرجل أحب «المنتمي» بصدق، وتفهم الفصل الجديد بذكاء واقتدار، ولأنه أيضاً يثق في البناء الذي شيده طيلة ثلاثين عاماً، ولأنه يثمن الجهد الذي بذله شاب في التاسعة والعشرين من عمره حين أكب على أول دراسة شاملة حول إنتاجه، لم يتوفر عليها الكهول فضلاً عن الشيوخ.

وزايدوا علي، لأن محبتي واحترامي وافتناني بنجيب محفوظ وفنه فوق كل شبهة فقد كنت أنا ذلك الشاب الذي تعرف عليه عام ١٩٥٦ فلم يترك ندوته في «كازينو أوبرا» أسبوعاً واحداً حتى دخلت المعتقل السياسي عام ١٩٦٠ لأعود بعد ثلاث سنوات وكأنني لم انقطع عن الندوة وصاحبها «جمعة» واحدة، وفي عام ١٩٦٤ يصدر لي «المنتمي» فيستقبله نجيب محفوظ والنقاد بما أخجل تواضعي وبعدها نترافق في «الأهرام» سنوات طويلة في طابق واحد.

هذه للمزايدة المثلثة على السلطة ونجيب محفوظ وعلي، راحت تتساءل بعد قراءة الفصل الأخير الجديد: إلى أي مدى يحق للناقد أن «يتنبأ» بنهاية كاتب؟ ألا يمكن أن يفاجئنا الفنان بموهبته الخارقة، بما يهزم كل النبوءات؟.

وأجبت حينذاك: نعم، ليس من حق الناقد أن يتنبأ، ونعم من الممكن للمبدع أن يفاجىء، ولكن من حق الناقد أن يحلل وأن يسلك تحليلاته في نسق من الرؤيا، كما هو حال الفنان تماماً. فالحق بينهما مشترك، أن يرى الكاتب وأن يرى الناقد وأن يختلف أو تتفق الرؤيتان. كذلك من الممكن للفنان أن يفاجىء، بل هذا هو الفن أن يفاجىء ويشكف ويرى ما لا يراه الآخرون. ولكن الفنان، ليس خارج التاريخ. إنه يحلم بطاقة تكونت على مدى السنين. والقدرة على الحلم والرؤيا ليست بلا حدود، إنما هي محدودة بالمكونات الأصلية والمتغيرات المؤثرة في البنية الابداعية للكاتب. لذلك كان كل عمل فني مفاجأة بحد ذاته. كذلك التطور من اتجاه أدبي إلى آخر ليس مستحيلاً. ولكن الرؤيا الشاملة التي تولد جنيناً موروثاً من البيئة والطبيعة والتاريخ والتي تشب في حضن الثقافة والمجتمع، والتي تصقلها الخبرة والتجارب والموهبة، ليست من الأمور التي يمكن أن تنقلب رأساً على عقب. من الممكن أن تنتصر الرؤيا وأن تنكسر أن تنمو وتتطور وتتعملق وتخبو بالتدريج، ولكنها لا تفاجئنا مطلقاً بالتغير

الميتافيزيقي من نقيض إلى نقيض وهنا أتكلم عن الرؤيا الجمالية التي لا أسمح باختزالها أو تبسيطها لأن تكون مجرد مذهب سياسي أو ديني أو فلسفي. إن الأديب قد يقول في الحياة العامة والخاصة ما شاء له القول المباشر في شؤون السياسة والدين والفلسفة، ولكنه حين يكتب فإن رؤياه الجمالية هي استقلال نوعي عن هذه الآراء والافتاءات والتصريحات.

وفي هذه الحدود لم يعرف التاريخ الأدبي في العالم كاتباً ـ نبياً لثورتين. إن أعظم الكتاب والفنانين لم يكونوا من السياسيين، والكاتب العظيم هو من استطاع أن يحلم بالثورة ولم يتوحد بسلطتها حين تتحقق. والكاتب العظيم لا يقلق من تجاوز التاريخ لثورته، لأنه يثق في أن فنه سيبقى ساري المفعول تراثاً في شرايين الأجيال الطالعة والكاتب العظيم هو الذي يستطيع أن يحافظ على توازنه إذا انتكست مسيرة الثورة وتلاشى الحلم سواء بسبب الثوار أو بسبب أعدائهم.

ونجيب محفوظ ـ كما قلت حينذاك ـ كاتب عظيم، لأنه أعطى هرماً عملاقاً في تاريخ الرواية العربية، وكفاءة. ولأنه سيبقى في العروق الجديدة دماً غالياً يغذي الحاضر والمستقبل بأسباب الحياة، حتى إذا لم يكتب حرفاً جديداً. ولكني أعتقد ـ هكذا استطردت في الجواب ـ أن هزيمة ١٩٦٧ هي هزيمة رؤيا شاملة، لا مجرد هزيمة عسكرية أو سياسية. وأن أدب نجيب محفوظ هو أحد الأعمدة الرئيسية في بناء تلك الرؤيا التي كفت عن العطاء. وأن المشكلة في الحقيقة ليست مشكلة نجيب محفوظ، بل هي مشكلة الأدب الجديد والأدباء الجدد الذين يتعين عليهم بناء رؤيا جديدة كما فعل نجيب محفوظ من قبل.

ولكن أحداً لم يقتنع.

ولم أغير بدوري من قناعتي.

وحين خرجت من مصر أوائل عام ١٩٧٣ كان نجيب محفوظ قد أصدر بعد صدور الطبعة الثانية من كتابي ـ مجموعتين من القصص القصيرة (شهر العسل ـ حكاية بلا بداية ولا نهاية ١٩٧١) وروايتين (المرايا ١٩٧٢ ـ الحب تحت المطر ١٩٧٣). وفي أول مقابلة صحفية أجرتها معي مجلة لبنانية سئلت: ها انتذا ترى نجيب محفوظ يكتب ولم يكف عن العطاء، فما رأيك؟

وأجبت بأنه لم يكف عن الكتابة، ولكنه كف عن العطاء، فها هو يسترجع الذكريات ليدين الجميع ويبرىء نفسه (المرايا) وها هوذا يكتب على الصعيد الفني تحقيقاً صحفياً لا رواية (الحب تحت المطر). وقلت لصاحب السؤال: ليس في القاهرة من لا يعرف شخصيات المرايا واحداً واحداً، وليس ذلك بالعمل الروائي

الجيد. وقلت له سأبوح لك بسر، أسجله هنا من جديد على مسؤوليتي الكاملة. إن «الحب تحت المطر» المنشورة في كتاب هي إحدى الصور لهذه الرواية وليست الصورة الوحيدة لقد كتبها نجيب لمجلة «الشباب» بعد أن اعتذر الأهرام عن نشرها. وتدخل الرقيب في نشرها في المجلة فحذف من النص كما يشاء. ذلك كان الرقيب على الصحافة وفي الوقت نفسه كان الناشر يعدها للصدور في كتاب. وقد تصادف أنني كنت في مكتب نجيب محفوظ وهو يرد على التيلفون، وإذا به يحذف ويضيف ويعدل في النسخة المعدة للنشر في كتاب، فقد كان الذي يتكلم على الطرف الآخر هو رقيب النشر. ومن يريد أن يسجل تاريخ حرية التعبير في ذلك الوقت (اكرر انه عام ١٩٧٣) عليه أن يقارن بين «الحب تحت المطر» المنشورة في مجلة الشباب، و «الحب تحت المطر» المنشورة في الكتاب، و «الحب تحت المطر» الباقية لدى نجيب محفوظ.

وعندما ظهر الكتاب سألت نجيب محفوظ بصراحة: لماذا يبدو عليها طابع التحقيق الصحفي وقد خلت من الزخم القديم؟ وأجابني بما جزعت له يومها قال: صدقني، إنها رواية بالصدفة، فلقد تبقت عدة شخصيات - ثلاثة ربما - من المرايا (لا أدري إلى الآن كيف تبقت ولماذا لم تضم للكتاب السابق) فنسجت لها أحداثاً تناسبها فكانت «الحب تحت المطر».

هكذا كان الكاتب العظيم قد بدأ رحلة الانحدار، على الصعيد الفني الذي يعكس سقوط رؤيا انتهت.

وزاد عواء المزايدين، واتهموني علناً بالرغبة في تحطيم نجيب محفوظ، القمة الأدبية العربية. وفضلاً عن أنه لم يولد بعد الناقد الذي يستطيع عدم موهبته، فإنه بدا لي غريباً أن اتهم أنا بالذات صاحب المصلحة المباشرة في «قيمة» نجيب محفوظ بأنني أريد تحطيمها.

وأثناء غيابي عن الوطن أصدر نجيب محفوظ ثلاث مجموعات من القصص القصيرة «الجريمة ١٩٧٣ - الحب فوق هضبة الهرم ١٩٧٩ - الشيطان يعظ ١٩٧٩» وكذلك ست روايات (كما يجب أن يسميها) هي: الكرنك ١٩٧٤ - حكايات حارتنا ١٩٧٥ - قلب الليل ١٩٧٥ - ملحمة الحرافيش ١٩٧٧ - عصر الحب ١٩٨٠.

ولسوء الحظ فقد ترافقت هذه التواريخ مع أحداث سياسية جذرية هزت مصر والوطن العربي كله، فأخذ الاختلاف أو الاتفاق مع نجيب محفوظ منحى سياسياً خالصاً، وتم نسيان القضية الجوهرية.

عندما نشر «الكرنك» وبالذات حين تحولت فيلماً سينمائياً، جاءه الهجوم من

الناصريين والتقدميين عموماً، فقد صور العهد الناصري في تلك الرواية وكأنه عصر محاكم التفتيش، وأن مصر في ذلك الوقت لم تكن أكثر من سجن كبير و «سوء الحظ» هنا هو أن عام صدور الرواية كان عام الهجوم الوحشي الشامل على المرحلة الناصرية، فاعتبرت إسهاماً فنياً في المعركة ضد عبد الناصر.

قلت يومها للذين جاءوني كالمعتذرين عن موقفهم السابق القريب من فكرتي حول توقف محفوظ عن العطاء: أنتم مخطئون، فقد هاجم محفوظ أجهزة القهر الناصرية في ذروة مجدها، في «اللص والكلاب» و«الطريق» و«الشحاذة» و«ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» طيلة الستينات كان نجيب محفوظ ناقداً شجاعاً للنظام فرض احترامه على أهل النظام أنفسهم، فما هو الجديد؟

ولم يجب أحد، بأن الجديد هو أن محفوظ «كرر كلاماً قاله من قبل بصورة أفضل» وأن «نقد الماضي» ليس شجاعة أدبية في الحاضر. والأهم أن «الكرنك» ليست رواية بالمعنى الشامخ الذي أسسه نجيب محفوظ، بل مجرد تحقيق صحفي كحال شقيقتها «الحب تحت المطر». لقد سقطت الرؤيا، وليس من رؤيا جديدة.

هكذا جاءت «حكايات حارتنا» على نسق المرايا، ولكن مرحلة الصبا، وكأنه يكتب مذكراته الشخصية بدءاً من الحاضر وانتهاء بالماضي. ومن يعرف نجيب محفوظ جيداً كرجل محافظ على الصعيد الاجتماعي، يعرف جيداً أن مثله لن يكتب مذكراته كما يفعل الأدباء في العادة مهما اختلفت درجة شجاعتهم وظروف مجتمعاتهم. لذلك، لجأ نجيب الى هذه الحيلة الفنية التي أسماها رواية، وهو يقصد أن يكتب مذكراته فعلاً تحت أردية ثقيلة لا سبيل معها إلى تعرية الذات والامساك باللحم والدم والعظم بالإضافة إلى أن كتابة المذكرات في العادة هي بوعي أو من دونه، توقيع الختام.

ليست ملحمة الحرافيش إلا تكراراً مغايراً لأولاد حارتنا، وليست حضرة المحترم إلا إقامة الشاهد على القبر وتحت التمثال التقليدي للبرجوازي الصغير. وفي بقية الأعمال عودة إلى ما قبل «اللص والكلاب» بل إلى ما قبل الثلاثية انسجاماً مع ارتداد المجتمع إلى نظام ما قبل ١٩٥٢، ولأن العودة إلى الوراء مستحيلة وهزيلة كذلك هو حال المجتمع المصري الراهن في محاولته العودة، وحال نجيب محفوظ في المحاولة ذاتها، والفرق بين «زقاق المدق» ١٩٤٧ و«عصر الحب» ١٩٨٠ يجسم هزال المحاولة، ويجسد الأصل الذي كان والصورة الممسوخة.

وفجأة صرخ الناس في كل مكان: لقد سقط نجيب محفوظ، وهتف المزايدون السابقون أنه خائن يستحق الرجم. وكتب بعضهم آسفاً يقول إن صاحب «المنتمي»

كان الوحيد الذي تنبأ بالفاجعة. وسألوني: كيف توصلت إلى هذا التحليل وتلك النبوءة.

كتب البعض أن نجيب محفوظ لم يتغير منذ كتب رواياته الفرعونية في الثلاثينات، ومن الطبيعي أن يلتقي الفرعوني مع الصهيونية.

نعم إلى هذا الحد.

وصمت طويلاً. أكاد لا أصدق ما يجري من حولي، لا بالنسبة لموقف نجيب محفوظ السياسي، بل من مواقف الذين اتهموني بالوقاحة لأنني قلت ـ فقط ـ أنه توقف عن العطاء بالمعنى الإبداعي الكبير، وأن رؤياه قد سقطت مع الهزيمة، وأن الجيل الجديد هو الأمل الوحيد.

صمت طويلاً، أكاد لا أصدق الزيف والتهريج الذي بلغ منتهاه من شعراء ونقاد ومثقفين يدعون الصدق مع النفس، وهم لا يملكون الحق في حرف واحد مما قالوه.

أولاً: لأنه لم تكن هناك مفاجأة في موقف نجيب محفوظ السياسي والمفاجأة ـ في أحسن الظروف ـ كانت لتصورهم الهزيل لأدب نجيب محفوظ.

ثانياً: لأن المثقف الجدير بهذه التسمية ليس من حقه ترف المفاجأة، كأي مواطن عادي حرم من نعمة المتابعة لأعمال محفوظ والتعمق في أحشائها البعيدة.

وثالثاً: لأن كثيراً من هؤلاء «فوجئوا» لم يوضعوا في الامتحان العسير، ولأن بعضهم كتب ما كتب في بحبوحة الأرض التي أتاحت لهم أو طلبت منهم أن يكتبوا ما كتبوه.

ورابعاً: لأن البعض وظف قلمه لخدمة غرض مشبوه لا علاقة له بنجيب محفوظ، وإنما له علاقة بتحطيم العطاء المصري للثقافة العربية، بإنكار هذا العطاء أصلاً وتشويهه إن وجد. بدأوا بطه حسين ومرّوا بنجيب محفوظ وانتهوا برفاعة رافع الطهطاوي، ألمع الرموز في التاريخ العربي للثقافة المصرية الحديث. وكأن الذين توهموا أنه يمكن وراثة مصر قد عثروا في بعض الأقلام المصرية وغيرها معاول تهدم الماضي والحاضر والمستقبل.

وخامساً: لأن الصلح مع إسرائيل ليس مجرد «معاهدة» بل هو ثقافة كانت وكائنة، يروج لها ـ وهنا المفارقة ـ بعض الذين يرفعون الصوت عالياً ضد نجيب محفوظ والثقافة المصرية، فالدكتاتورية والعشائرية والطائفية والعرقية والانفتاح على الغرب والعداء للاشتراكية، هذه كلها «ثقافة» تغني حتى عن توقيع المعاهدات، ولكنها تنجز مهام «الصلح» مع العدو الوطني والقومي والحضاري.

وكما أنني كنت صاحب «المنتمي» وبالتالي صاحب الحق في كتابة «المنتمي» في أرض الهزيمة»، كذلك أقول إن صاحب ذلك الفصل ـ الخاتمة، يملك الحق في الاختلاف مع الذين زايدوا قديماً ثم اعتذروا فزايدوا من جديد.

كيف؟

ليس دفاعاً عن نجيب محفوظ أن أقول إنه كان أحد المشاركين في ندوة فكرية بدار الأهرام (إبريل ـ نيسان ١٩٧٢) مع العقيد القذافي حول الاسلام من ناحية، وفلسطين من ناحية أخرى. وفي هذه الندوة التي لم ينشر منها الأهرام سوى الجزء الخاص بالاسلام (في ١٩٧٢/٤/٧) كان نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وحسين فوزي من الشجاعة بمقاييس ذلك الوقت بحيث أعلنوا أن الحل الوحيد للمشكلة هو الصلح مع إسرائيل. لم ينشر هذا الجزء من الندوة، ولو نشر لأمكن التصدي لرأي محفوظ وزميليه، لأمكن تفنيد هذا الرأي علناً، ولأمكن تفادي «المفاجأة» التي صدمت الكثيرين بعد خمسة أعوام كاملة حين قام محفوظ وغيره بتأييد زيارة القدس المحتلة واتفاقيات كامب ديفيد ومعاهدة الصلح.

إن محفوظ لم يسقط عام ١٩٧٧ كما يؤرخ البعض، بل سقطت رؤياه قبل هذا التاريخ بعشر سنوات. وهي رؤيا جيل كامل من المثقفين المصريين، ورؤيا طبقة كاملة في المجتمع المصري. لقد تربى هذا الجيل، وازدهرت تلك الطبقة في رحاب ثورة ١٩١٩ التي ينسب لقائدها أنه وصف العرب بأنهم «صفر + صفر + صفر» وكان الزعيم الشعبي الذي سحق المحاولة الأولى لاقامة حزب اشتراكي في مصر. ومعنى ذلك أن مفهوم «الوطنية» عند ذلك الجيل وتلك الطبقة، كان بعيداً كل البعد عن القومية العربية والاشتراكية. وكان كل ما يعنيه هو الدستور والجلاء. لذلك حين يقدم النظام المصري الراهن نفسه عام ١٩٧١ وإلى اليوم كمحام عن الدستور وكمحرر للأرض، فإن أصحاب المفهوم القديم للوطنية المصرية يجدون أنفسهم في هذا النظام أكثر كثيراً من النظام السابق.

ويثبت نجيب محفوظ في هذا الصدد، أن الكاتب مهما كان عظيماً، فإنه لا يتجاوز مقتضيات التاريخ ولا مكوناته الرئيسية الأصلية ولا رؤيا الطبقة التي ينتمي إليها فكرياً أو اجتماعياً.

ومع ذلك فنجيب محفوظ السياسي يزول، ويبقى نجيب محفوظ مؤسس الرواية العربية الحديثة وباني عمارتها الشامخة. وتراثه العظيم والمستقل عن مواقفه الأخيرة هو ملك للأمة العربية كلها سواء أراد أو لم يرد، أراد الآخرون أو لم يريدوا، فهو التراث الذي شارك ويشارك في صياغة العقل والوجدان العربي المعاصر.

باريس ١٩٨١/٦/٣

الفصل الأول

جيل المأساة

« كمال يعكس أزمتي الفكرية وكانت أزمة جيل فيما أعتقد » ، « إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله » ، « أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية »[1] .

إذا كان نجيب محفوظ يقدم لنا هذا الاعتراف الكبير في صوره الثلاث ، ألا يحق لنا أن نستكشف أبعاد هذه العلاقة الوثيقة بين الشخصية في الواقع ، والشخصية في الفن ؟ أليست هذه العلاقة هي التي تضيء لنا جوانب الشخصية الإنسانية للفنان الذي يجسد لنا في أعماله أزمة جيل ، بل مأساة مجتمع ؟

لقد تساءل الكثيرون فور قراءتهم للجزء الأخير من الثلاثية :

ألا ينبغي أن يكون لها جزء رابع حتى نعرف إلام انتهت مصائر هذه الشخصيات وتلك الأحداث ؟

ويخيل إلي أن هذا التساؤل جاء نتيجة لتصور ما هو المفهوم « التاريخي » للرواية . أي أن الفنان هنا يقوم بعملية تسجيل تاريخي ومسح اجتماعي لإحدى مراحل حياتنا التي تبدأ أثناء الحرب العالمية الأولى ، وتنتهي في أواخر الحرب الثانية . ولا شك أن مؤلف « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » استخدم هذه المرحلة التاريخية كأحد العناصر الأساسية في عمله الفني ، ولكنه فيما أرى لم يستهدف تسجيلها قط أو مسحها اجتماعياً . . وإنما أحس في طبيعتها « إطاراً » يصلح لأن يضم بين معالمه قضية أخرى على جانب من الخطورة ، بل هي

---

(١) الآداب – يونيو ١٩٦٣ ، حوار ٣ ، آخر ساعة ١٢ / ١٢ / ١٩٦٢ .

تشكل المحور الرئيسى للبناء الروائى . كذلك أتاحت هذه المرحلة للفنان أن يعبر عن فكرته الخاصة فى الزمن كعنصر موضوعى مستقل عن إدراكنا . كما أن هذه الفترة على وجه التحديد أسهمت فى صياغة الأزمة التى عرض لها الفنان بشىء من الإسهاب والتفصيل .

أما القضية الخطيرة التى احتواها ذلك الإطار التاريخى المتسع فهى القضية الفكرية التى تجسدت فى شخصية كمال عبد الجواد ، كواحد من أبناء ذلك الجيل الذى استقبل الحياة فى عشرينات هذا القرن مع نيران الحرب الأولى ولهب ثورتنا الوطنية عام ١٩١٩ . وأما فكرة نجيب محفوظ عن الزمن فإنها مستمدة من النظرية القائلة بحتمية التطور التاريخى . وأما هذه الفترة التى أسهمت فى صياغة أزمة كمال عبد الجواد فإنها أكثر فترات تاريخنا الحديث تعبيراً عن مأساة الحرية فى المجتمع المصرى . لذلك كان الفنان صادقاً كل الصدق فى اتخاذه من هذه المرحلة نسيجاً فنياً وفكرياً ربما تضمن تفسيراً معيناً للتاريخ أو تسجيلا لحركة المجتمع ، ولكن هذا التفسير أو ذاك التسجيل لم يكن إلا خادماً للقضية الكبرى فى الرواية .

والحق أن نجيب محفوظ كان صادقاً كل الصدق مرة أخرى ، حين قدم لنا اعترافه بأن الجانب العقلى من شخصية كمال عبد الجواد فى الثلاثية يمثل الجانب العقلى من شخصيته هو فى الواقع . غير أننا بحاجة لأن نستكشف — كما قلت — طبيعة هذه العلاقة بين الشخصية الفنية والشخصية الواقعية حتى ندرك أبعاد تلك القضية الكبيرة التى يعرض لها ، كما ندرك — فيما بعد — المحاور الفكرية والفنية التى تدور حولها بقية أعماله . فنجيب محفوظ الذى تبلور لنا فى شخصية كمال عبد الجواد هو بعينه الذى قدم لنا الشىء الكثير ، قبل وبعد الثلاثية .

غير أن نجيب محفوظ لم يكن رائداً فى أدب الاعتراف الروائى ، فقد سبقه معظم رواد القصة على نحو من الأنحاء : توفيق الحكيم فى « عودة الروح » ، وطه حسين فى « الأيام » ، والعقاد فى « ساره » ، والمازنى فى « إبراهيم الكاتب » وغيرهم . إلا أن هذه الأعمال الرائدة جميعها لم تتضمن قضايا فكرية ترتفع بها من مجرد المحاولة الروائية أو تشخيص إحدى العلل الاجتماعية أو استعراض الحياة

الشخصية الموغلة فى الذاتية والتفرد . . إلى أن تكون تجسيداً لأزمة جيل كامل ، أو مأساة مجتمع . ومن هنا تكون إضافة نجيب محفوظ ذات أهمية بالغة ، فقد أفاد بلا ريب من المحاولات السابقة عليه : تعلم منهم جميعاً الأصول الفنية للرواية ، والتحليل النفسى والاجتماعى ، والشجاعة فى تعرية الذات . . ثم أضاف بعد ذلك كله روعة القضية الفكرية حين تصبح المحور الحقيقى للعمل الفنى ، ويصبح كل شىء عداها خادماً لها .

ومن جانبى أعتقد أن أدب القضايا الفكرية هو المستوى الأعمق بين مختلف ألوان الأدب واتجاهاته وعصوره . إلا أن الآداب الأوربية فى القرن العشرين تنحاز بصورة واضحة إلى جانب التركيز على أزمات الفكر المعاصر . ولكن التراث الحضارى الضخم الذى يحمله المفكر أو الفنان الأوربى فى عقله ووجدانه ، لا يلجئه إلى الأشكال البسيطة فى التعبير الجمالى لأن قارئه تمثل عديداً من الخبرات والمذاهب. ومن ثم يصوغ الأديب الأوربى تجربته فى أطر تناسب المستوى الحضارى العام الذى بلغ شوطاً من التعقيد . وقلما نجد روائياً فى أوربا يستخدم الشكل الاستعراضى فى أدب الاعتراف للتعبير عن إحدى القضايا الفكرية أو الأزمات الروحية . وإذا كان معظم النقاد يعدون رواية « دروب الحرية » تعبيراً مباشراً عن سارتر . . فإن سارتر لم يكن معبراً فى ثلاثيته عن أزمة شخصية فحسب بل عن جيل ومجتمع وحضارة . وبالرغم من ذلك فهو لم يلجأ إلى التبسيط « المركز أحياناً » إلا فى الجزء الأول « سن الرشد » أما فى الجزء الثانى والثالث فإنه لم يستطع أن يتجنب التكثيف والتعقيد .

وسوف تفيدنا المقارنة كثيراً بين ثلاثيتى سارتر ونجيب محفوظ ، من عدة زوايا . إلا أن ما أثرته حتى الآن بصدد الشكل الفنى أقصد به أن أؤكد على ما أراه حقيقة جديرة بالاعتبار . وهى أن اختيار نجيب محفوظ للشكل « التاريخى » فى الثلاثية يتناسب أولا مع المستوى الحضارى العام للقارئ العربى ، فيقدم له الفنان هذا الإطار الذى قد لا يصدمه ، ويقدم له فى نفس الوقت قضية فكرية ربما صدمته . . ولكن بعد أن يكون الإطار التاريخى للتجربة أعده الإعداد النفسى الكافى لتلقيها ، ومن هنا يتم التفاعل بين القارئ والكاتب . وتحدث الإضافة المرجوة . والدليل

على ذلك أن نجيب محفوظ لم يكن بحاجة إلى هذا الإطار وهو يقدم « أولاد حارتنا » أو « اللص والكلاب » أو « السمان والخريف » لأنه يعى أن قارئه أصبح مهيئاً لاستقبال هذه التجارب والأزمات والقضايا . . .

كيف يكون الفنان إذن فى مستوى العصر ؟ لا تتم المعاصرة بالنسبة للفنان العربى حين يستورد أحدث منجزات التكنيك الغربى ، بل عند ما يستطيع أن يوائم بين الإطار الحضارى لمجتمعه من خلال مرحلته التاريخيه ، وبين أخطر الهموم البشرية التى يعانيها الإنسان فى كل مكان من عالمنا . أى أن التفاعل الحى العميق بين مختلف عناصر التجربة الفنية هو الذى يعطى للعمل الأدبى الناضج صفاته المحلية وخصائصه الإنسانية على السواء . ويرتفع الفنان إلى مستوى العصر إذا لم يختل التوازن بين هذه وتلك اختلالا تنتفى معه سماتنا الخاصة أو السمات الجوهرية فى العصر .

لهذه الأسباب ، سوف أستعين بالمقارنة بين ثلاثيتى سارتر ومحفوظ . . ذلك أن الكاتبين يجسدان بالتعبير الفنى مرحلتين حضاريتين مختلفتين كيفياً ، ومع ذلك فهما ، معا ، فى مستوى عصرهما الذى طبعهما ببعض الصفات المشتركة ، وإن لم يخف فى نفس اللحظة أنه عصر متعدد الأبعاد بحيث ينعكس على المجتمعات المختلفة فى صور حضارية متنوعة .

ما هى طبيعة المرحلة الحضارية التى يجتازها الغرب ؟ إن تعليل ما يشوب الوجدان الإنسانى بالأسى على ضوء ما يسمونه بانهيار الحضارة الأوربية هو تعليل خاطئ إلى حد كبير . كذلك القول بأن الإحساس بعبثية الوجود الإنسانى هو النتاج النفسى لفترة ما بين الحربين ، هو قول خاطئ إلى حد كبير أيضاً . ذلك أننى لا أرى الحضارة الأوربية فى صورتها الامبريالية فحسب ، فالاشتراكية هى من صلب هذه الحضارة من ناحية ، كما أن الجانب الامبريالى من الحضارة فى أوربا الغربية لا يمثل بقية الجوانب المشرقة. أما الشعور بلا معقولية الكون والعالم فقد عرفه الإنسان منذ العصور الأولى ، وعبرت عنه آدابه وفنونه أصدق تعبير . فما الجديد إذن ؟ .

يخيل إلى أن آمال الإنسان الغربى فى حضارته العظيمة قد فوجئت بأن ما بناه

فى عدة قرون مضت، بدأ يتحطم على صخرة ضخمة من صنع هذه الحضارة نفسها، إذ كانت الفاشية والنازية تتويجاً رهيباً للنظام الرأسمالى الذى كانت الديمقراطية من دعائمه الأساسية فأضحت الدكتاتورية العسكرية من أبرز معالمه، أى أن الإصابة الأولى لوجدان الإنسان فى الغرب، استهدفت أكبر مكاسبه وآماله فى الحرية والديمقراطية. ثم كان التقدم العلمى المذهل الذى لم يستطع فى ظل أنظمة الاحتكار الأمبريالى أن يسهم فى حل مشكلات المجتمع، فضلا عن عجزه فى حل طلاسم الوجود.

لذلك كان الإحساس بالغربة هو نقطة الانطلاق الأولى لأجيال المثقفين فى الغرب منذ إرهاصات الحرب الأولى إلى وقتنا هذا.. فالقيم من حولهم لا تكفل لهم الأمن والطمأنينة، بل تزيدهم عذاباً إذا أطلوا برؤوسهم ناحية الشرق حيث تزداد قلوبهم هلعاً من مصير الحرية قضية القضايا فى حياتهم، ولهذا كان إحساسهم بالعبث مضاعفاً بالنسبة لإحساس الأجيال الماضية. فالتقدم العلمى الضخم كاد يجزم بأن أسرار الوجود تخرج عن دائرة نفوذه، والتقدم الاجتماعى كاد يصبح مقصوراً على فئات قليلة. وعمت الفوضى الفكرية والنفسية جميع الأفئدة والنوازع. إلا أن موقف المثقف الغربى إزاء الأزمة لم يكن موقفاً موحداً، فقد كان رد الفعل عند البعض هو المزيد من الانتماء إلى القيم، أى المزيد من الثورية. أما البعض الآخر فقد رفض القيم نهائياً لا لأنها فشلت فى حماية مكاسبه بل لأنها أصبحت حائلا بينه وبين تحقيقه الذاتى للحرية فكان اللاانتماء — أى رفض القيم — هو التوحد مع الذات والاغتراب عن العالم، وتأكيد الحرية للوجود الفردى الخاص. وكان هناك فريق ثالث رفض القيم فى البداية ما دام الوجود يؤكد عبثيته أكثر من أى وقت مضى، ولكنه رفض فى نفس الوقت أن يعيش فى قمقم أنانيته الفردية فاختار التمرد سبيلا إلى تجاوز نفسه نحو الآخرين.

ومعنى ذلك أن الغرب قد عرف أنماطاً ثلاثة رئيسية فى التعبير عن أزمته الفكرية وهم: المنتمى واللامنتمى والمتمرد. وأضحت الغلبة لهذه العناوين فى سوق القراءة. لأن معركة الإنسان المعاصر فى الغرب لم تخرج قط عن كونها معركة

مع القيم . كانت القيم هى المحك الأصيل لانتماء الفرد أو لا انتمائيته أو تمرده . وكانت القيم هى الحصيلة الحضارية لأزهى عصور البشرية من العصر اليونانى القديم إلى عصر النهضة إلى عصر التنوير إلى عصر الثورات إلى العصر الحديث . أى أن هذه القيم لم تكن أسيرة عصر متخلف من بداوة الظلمات بل هى العصارة النقية الخالصة لتطورات الفكر البشرى . ومعنى ذلك أن القيمة « الإنسانية » فى هذه الحال ليست هى القيمة الدينية أو القيمة الاجتماعية أو القيمة التاريخية . . وإنما هى الخلاصة المركزة لمجموعة المبادئ التى خبرتها البشرية عبر التاريخ بما أضيف إليها من علم وما حذف منها من عواطف بدائية وأساطير . ولقد تعارفت الإنسانية فى كل مكان على تسمية هذه المجموعة من القيم بالاشتراكية .

والاشتراكية فى أحدث صورها ليست قيمة إنسانية بالمعنى الأخلاقى القديم ، لأنها بناء فلسفى وعلم . ومن ثم يتحدد موقف المثقف الغربى المعاصر من القيم ، على ضوء موقفه من الاشتراكية كبناء نظرى ومنطق علمى محدد . ذلك أن هزيمة الفكر النازى والفاشستى لم تكن هزيمة عسكرية أو سياسية بقدر ما كانت إعلاناً حاسماً عن إفلاس الأيديولوجية البرجوازية إفلاساً روحياً بعيد المدى . فلم تكن ثمة قيم إنسانية يتعاطف معها الجوهر الإنسانى حتى يمكن بقاؤها . وإنما كان ثمة تناقض واضح بين الجذور الفكرية للنازية والفاشية ، وبين سلوكها العملى . أما جذورها الفكرية فتستمدها من الإيمان المطلق بالفرد والقوة بينما هى تستغل — عملياً — صفة القوة فى الفرد لتسحقه .

ولعل الغرب المعاصر يعى جيداً أن التاريخ لم يعرف عدواً للحرية والديمقراطية كما عرف النازى والفاشست . ولهذا لم توجد أزمة روحية بينه وبين الهتلرية : وإنما كانت حرب عالمية مسلحة تضافرت فيها قوى الاشتراكية والديمقراطية الغربية : على السواء . ولم تعد النازية أو الفاشية عنواناً لأية قيمة إنسانية يتخذ منها المثقف الغربى أى موقف انتمائى . بل أصبح الانتماء مرادفاً للثورية . ولا يعنى ذلك مطلقاً . أن الانتماء إلى اليمين الأوربى أصبح شيئاً لا معنى له . فما تزال منظمات اليمين فى غاية النشاط السياسى . ولكنها تعانى حقاً أزمة فكرية حادة لا تدع المنتمين إليها سياسياً ، يشعرون بالحصانة الأيديولوجية التى تقيهم شر الهزات العنيفة .

ولذلك كان الانتماء الحقيقى فى الغرب هو الانتماء إلى اليسار ذى البناء النظرى المتكامل والتنظيم السياسى المعبر عن هذا البناء . ولذلك أيضاً لا يعيش المنتمى اليسارى فى أزمة روحية ، بل هو يحقق وجوده كاملا فى ظل التقاليد الديمقراطية العميقة الجذور فى تربة الحضارة الغربية . أما اللامنتمى الأوربى فهو بطل العصر فى الغرب لأنه شخصية منقسمة على ذاتها ، يرغب بشدة فى الانتماء ولكنه لا يستطيع ، على النقيض من المتمرد الذى لا يتورط فى الانتماء إلى أبنية نظرية أو تنظيمية ، ومع هذا لا يتوقف لحظة عن المشاركة فى الأحداث التى تتجاوز مصيره الفردى الخاص إلى مصائر الآخرين . اللامنتمى فى الغرب هو بطل العصر لأنه النمط الروحى الأكثر تأزماً من غيره ، فقد كان رد الفعل للفاشية والنازية عنده أن يتبلور معنى الحرية فى قوقعة فردية لا تتجاوز الذات كحصن أخير من كافة أشكال الطغيان . وكان السياج الفكرى الذى يحيط هذا الحصن هو رفض القيم فى مختلف صورها مهما كانت وعود هذه القيم للإنسانية فليس هناك شىء حقيقى وآخر غير حقيقى ، على الإطـلاق . أى أن أزمة اللامنتمى الغربى مع القيم هى فى جوهرها أزمته مع البناء الشمولى فى الماركسية وتطبيقاتها العملية ، فبالرغم من أنه يحس إحساساً عميقاً بأن الشيوعية يمكنها أن تصنع شيئاً من أجل الخير العام إلا أن موقفه الأصيل من الحرية كرد فعل للنازية والفاشية ، أصابه بسوء الظن من كافة الأطر والقوالب التى قد تضحى بالفرد فى سبيل الجماعة أو فى سبيل فرد آخر أكثر امتيازاً . أقول إن هذا الموقف من جانب اللامنتمى الغربى إزاء الماركسية كان رد فعل نفسى أكثر منه أى شىء آخر .

وسوف ندرس هذا النموذج فى « دروب الحرية » بمقابلته بنموذج مختلف فى « بين القصرين » يتشابهان فى بعض السمات ويفترقان فى بعضها الآخر . فبينما كانت الحرية هى أزمة اللامنتمى فى الغرب ، نجدها هى بعينها مصدر أزمة المنتمى العربى فى مصر . ذلك أن الشرق العربى فى المرحلة الحضارية الراهنة لا يعيش فى ذروة الحضارة العربية ، فى عصر عطائها العظيم ، وإنما نحن نرث بقايا أبشع عصور التخلف ، ونعيش فى ظل حضارة ليست من صلبنا . ففى

الوقت الذى وصلت فيه أوربا إلى مرحلة عالية من التقدم ، هيأت لها أنظمتها الاقتصادية والاجتماعية الوافدة مع اتساع مقدراتها على الإنتاج والاستغلال ، هيأت لها أن تسيطر على الشرق العربى آجالا طويلة . . تضافرت فيها هذه السيطرة مع وحشية أكثر النظم رجعية فى أن تتخلف بنا عشرات السنين عن ركب الحضارة الإنسانية التى أرست قواعدها فى الغرب منذ عصر التنوير والاكتشافات العلمية .

وكان من نتيجة ذلك التحالف التاريخى بين الاستعمار الأجنبى والرجعية المحلية أن تمزق تاريخنا وتراثنا الحضارى تمزيقاً رهيباً ، فتعرضت بعض حلقاته للبتر والأخرى للتزييف . . وأضيفت عناصر غير أصيلة لا ترتبط بحضارتنا بأى وشيجة أو اتصال . ولم يتم التفاعل بيننا وبين العالم فى مناخ صحى يسمح بالازدهار ، فأخضعت التفاعلات بيننا وبين الخارج لظروف يتحكم فيها الهوى أكثر من العقل المفتوح على كافة النوافذ . . وبينما كان العالم يتجاوز بخطى هائلة أنظمة العبودية الاجتماعية والاقتصادية إلى أنظمة أكثر تقدماً ، ظللنا نحن نرسف فى أغلال العلاقات الإقطاعية والعبودية والقيم البدوية والرعوية والتقاليد الراسخة فى معاداة الديمقراطية . ولهذا لم يكن بد أمام المثقف العربى الحديث من اتخاذ الانتماء قدراً تاريخياً لحياته الروحية والاجتماعية على السواء ، فقد كانت تجربتنا الرئيسية معركة مع التخلف الحضارى المرعب والتقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم . . على النقيض من تجربة المثقف الغربى الذى عرف المكاسب الديموقراطية فى وقت مبكر ، وعند ما أقبلت النازية والفاشية تهدد هذه المكاسب ، كانت تجربته الرئيسية معركة مع طغيان الأنظمة الشمولية التى تتيح له أن يتخذ موقف اللاانتماء كرد فعل نفسى مرير على ضراوة الانسحاق المذل الذى تعرض له فى حربين عالميتين . أما نحن العرب فقد كانت أمامنا مهام جسيمة قبل أن نصل إلى ذلك المستوى الحضارى الذى أنبت اللامنتمى . كانت أمامنا جبال من المسئولية إزاء أنفسنا حتى نعتق من براثن الرجعية العفنة والاستعمار الرهيب . كان الانتماء هو السبيل الوحيد لكى نحقق وجودنا كاملا ، لكى نؤكد حريتنا السلبية . لهذا لم تلد حضارتنا قط نموذج « اللامنتمى » . . وإنما كانت هناك نماذج أخرى إلى جانب المنتمى سوف أعرض لها بالحديث المفصل فيما بعد ، غاية

ما يمكن أن أقوله بصدد هذه النماذج الآن ، أنها لم تكن تحقق وجودها ، لأنها كانت تعانى أساساً من ازدواج الشخصية . الأمر الذى لم يصادفه المنتمى بالرغم من أنه هو الذى يمثل بطولة العصر فى مرحلتنا الحضارية الراهنة . ذلك أنه هو النموذج الوحيد الذى يعانى من انفصام الشخصية (لا ازدواجها) ، فهو ليس منتمياً حراً يعيش فى أوج حضارة مكتملة ، بل هو منتم مأزوم . . ومصدر أزمته مشكلة الحرية . والحرية فى بلادنا لها معنى خاص ، والمنتمى نفسه له معايير مختلفة عن مثيله فى أوربا . . أكثر من ذلك أنه يشترك مع اللامنتمى الغربى فى كثير من الأشياء . لأن الأساس فى أزمتهما وبطولتهما يبدو كما لو كان أساساً واحداً . والواقع أنه ليس كذلك ، غير أن بعض عناصره متشابهة مع الآخر . وهذا لا ينفى أنهما نقيضان ، فالمنتمى العربى فى مصر يرغب بشدة فى اللاانتماء ، ولكنه لا يستطيع . ذلك أن الحصيلة الحضارية للمنتمى واللامنتمى الغربيين كليهما تمنح أياً منهما قدراً من الحرية ، له رصيد تاريخى من المكاسب الديموقراطية ، أما الحصيلة الحضارية للمنتمى العربى فى مصر فهى خواء من أية مكاسب ديموقراطية . والسبب فيما أعتقد هو أن حركة التاريخ فى أوربا قد مضت فى مسار مختلف عن حركة التاريخ المصرى بحيث إن موجة الثورات العلمية والاقتصادية والصناعية التى اجتاحت أوربا خلال المائتى سنة الأخيرة أضافت إلى تكوين الإنسان الأوربى روحاً جديدة ، هى روح الخالق لحضارة جديدة ، ولمجموعة من القيم الجديدة ، وهى أيضاً روح الحارس لهذه الحضارة ، ولتلك القيم . المنتمى العربى المعاصر يعيش فى « ظل » الحضارة الأوربية أو فى « ريف » هذه الحضارة كأرفع مستوى بلغته الإنسانية المعاصرة . هو يعيش دور المستهلك لا دور المنتج . لذلك يحيا المنتمى فى بلادنا أزمة المسافة الخطيرة بيننا وبين أوربا ، بين منطقنا العقلى وسلوكنا العملى ، بين الداخل والخارج فى كياننا الروحى . إنه يعانى انفصام الشخصية ، فيحيا بطولة تراجيدية .

سئل نجيب محفوظ سؤالا مباشراً : هل تعتقد أن كمال عبد الجواد يمثل شخصية اللامنتمى كما يذهب بعض النقاد ، أم أنه ينتمى إلى عقيدة فكرية حددتها اهتماماته التى ذكرتها فى الرواية ، وإن تم ذلك فى إطار من السلبية ، وبمعنى آخر ما هى مأساة كمال فى نظرك : الانتماء أم اللاانتماء ؟ أم شىء آخر ؟ .

فأجاب « ربما كان كمال لامنتمياً ولكنه لامنتم من نوع خاص إذ أنه نزع إلى الانتماء بشكل واضح وإنسانى ، وإن يكن غير محدد المعالم » [1] . . هذه الإجابة قاطعة بارتياب نجيب محفوظ فيما ذهب إليه بعض النقاد – كالدكتور على الراعى – من أن كمال عبد الجواد هو مثال اللامنتمي المصرى . ويعود هذا الارتياب فى رأيى إلى عاملين :

أولهما : أن المنتمى العربى فى مصر ليس نموذجاً مطابقاً للمنتمى الغربى ، فالانتماء فى الغرب هو الارتباط المنظم بحزب سياسى يخضع لنظرية متكاملة فى الفلسفة والاقتصاد والسياسة والمجتمع . والانتماء فى الشرق العربى لا يتطلب هذه الدرجة من الارتباط والتنظيم ، إذ يكفى المنتمى عندنا الالتفاف حول إحدى النظريات الفكرية أو التعاطف مع أحد الأبنية العقائدية حتى يصبح منتمياً إلى اليمين أو اليسار. ذلك أن التخلف الحضارى الرهيب يتيح للمثقف العربى درجات متفاوتة من الانتماء تبدأ بالتعاطف النظرى وتنتهى عند الارتباط العملى . ويخلق هذا التخلف أيضاً حالة الانتماء إلى اليمين ، لأن اليمين هنا يستند على جذر نظرية متكاملة أو قريبة من التكامل ، ومؤسسات دينية واجتماعية وسياسية تمنحه الأمان والطمأنينة التى يفتقر إليها اليمينى الغربى .

العامل الثانى : الذى يبرر ارتياب نجيب محفوظ فى أن يكون كمال عبد الجواد مثالا للامنتمى ، هو أن المنتمى فى بلادنا لا يتمتع كما قلت بأية مكاسب ديمقراطية ؛ ولذلك فهو منتم مأزوم لا يعيش فى ظروف طبيعية ، وبالتالى لا يمكن صياغته فى القوالب المحددة الحاسمة للانتماء فى أوربا. إنه فى ظل التقاليد غير الديموقراطية فى أسلوب الحكم لا يتمثل أحدث وأنضج المقومات الفكرية المعاصرة لاتجاهه . لهذا يفتح اليسار العربى كلتا ذراعيه لمختلف درجات الانتماء الفكرية والعملية . . التى ربما يعد بعضها يمينيًّا فى الغرب .

أى أن محاولة تصنيف شخصية كمال عبد الجواد فى اتجاه اللامنتمين الغربيين محاولة خاطئة من الأساس إذ أن اللامنتمى نبت طبيعى فى الحضارة الغربية وحدها . ولأن الانتماء فى شرقنا العربى هو قدر أجيال المرحلة الحضارية الراهنة . أما رغبة

---

(١) حوار – العدد الثالث – مارس وأبريل ١٩٦٣

كمال الشديدة فى اللاانتماء فتدخل فى طبيعة المنتمى المأزوم فى بلادنا كجزء من بطولته التراجيدية ، فليس لنا أن نقول : هذا هو كمال يحس بعبث الوجود الإنسانى وذاك هو ماتيو فى ثلاثية سارتر يحس بنفس المشاعر ، وإنما يحق لنا أن نسأل : ما هو الدافع الأساسى لرفض الحياة عند كليهما ؟ ولماذا كانت تحل بماتيو رغبة شديدة فى الانتماء على النقيض من كمال ؟ . . كذلك ليس لنا أن نقول : هذا هو كمال لم يرتبط بأى تنظيم سياسى ، وذاك هو ماتيو لم يصنع نفس الشىء. وإنما يحق لنا أن نسأل : ألم ينحز كمال عبد الجواد إلى اتجاه أيديولوجى بعينه، ولماذا ردد مراراً : نحن جيل الأزمة ، نحن جيل كللت أيامه بالسواد ؟

إن شخصية كمال عبد الجواد هى الدافع الأساسى الذى جعلنى أتخذ من نجيب محفوظ مثالا لدراسة أزمة المنتمى العربى فى مصر. كما أن شخصية ماتيو هى التى دفعتنى لاتخاذ سارتر مثالا لأزمة اللامنتمى الغربى فى أوربا .

ذلك أن الشخصيتين الفنيتين كلتيهما كانتا تجسيداً عميقاً للأزمة الشخصية الخافقة بين أضلع الكاتبين . فالحق أن سارتر جعل من الحرية جوهراً لكافة المشكلات والقضايا التى أثارها فى فلسفته . بل إن ريادته للعديد من التساؤلات المطروحة من جانب الاتجاه الوجودى ، تدع من المطابقة بين موقفه الفلسفى وموقفه السلوكى وموقفه الروائى أمراً يسير المنال . . فليس أمراً صعباً أن نتعلم من تاريخ الفكر الغربى الحديث ، أن الوجودية كانت أكثر الأصداء الفكرية لمرحلة الهزيمة تعبيراً عن أزمة الإنسان الغربى المعاصر بشكل عام ، وعن جيل الهزيمة بشكل خاص . من اليسير أيضاً أن نتعرف على سارتر كواحد من أبناء هذا الجيل اللامنتمى من مثقفى أوربا فيما بين الحربين . وبالرغم من أن الكثير من الأعمال الروائية والفكرية لأبناء هذا الجيل جسدت هزيمتهم تجسيداً عميقاً ، فإن أحداً — غير سارتر — لم يجرؤ على استعراض أزمته الشخصية كتعبير عن أزمة جيل وهزيمته ، بل كتعبير عن مرحلة حضارية كاملة .

ولا يختلف الأمر بالنسبة لنجيب محفوظ من حيث دلالته على عصرنا ، فقد كانت معظم التيارات الفكرية التى عاصرها شبابه « مستوردة » من الخارج . وكلها شىء جديد للغاية على جيل الأزمة الذى شب فى جحيم التخلف الحضارى

المرعب ، والتقاليد غير الديموقراطية فى أسلوب الحكم ، جحيم التحالف الرهيب بين لسيطرة الأجنبية والطغيان الرجعى ، جحيم الزيف والافتعال والبتر فى حضارة لم يبق من نضارتها شىء . من الطبيعى إذن أن يغلب على شباب ذلك الجيل الشك والرفض والقلق . فهو لم يخبر هذه الأفكار القادمة من وراء البحار خبرة الصانع لها ، والخالق لقيمتها . وهو لم ير فى تراثه الممزق ما يمسك الرمق ويشد الأزر فى معركته الخطيرة . أجل ، كان هذا الجيل المعذب يحس بأنه ولد مرتبطاً بمصير مجتمعه وشعبه وحضارته . ولكن هذا الارتباط ظل مفتقراً إلى البوصلة الموجهة لخطوات الطريق . لقد فتح عينيه على موائد لم يشارك فى إعدادها ، فاقتضى الصدق الكامل مع النفس ألا يغتر وينحاز إلى واحدة منها بغير تجربة وتفاعل عميقين ، كما اقتضى الصدق الكامل مع النفس أن ينحاز إلى قضية هذا المجتمع ، وهذا الشعب ، وهذه الحضارة . ولعل المطالعة السريعة لكتابات نجيب محفوظ فى ثلاثينيات هذا القرن بالمجلة الجديدة تكشف بوضوح عن طبيعة هذه الأزمة وتحدد بدايتها . فنحن نقرأ له أبحاثاً فى الفلسفة ليست فى واقع الأمر أبحاثاً بالمعنى العلمى الدقيق . بل هى أقرب إلى استعراض التيارات الفلسفية الكبرى من وجهات نظر مختلفة لا ينتهى منها كاتبها إلى موقف معين أو رأى خاص ، ولكنه إذا تحدث عن جيل الرواد (سلامه موسى ، طه حسين ، العقاد) فإننا نستشف منه بغير صعوبة أنه يقف إلى جانب التقدم والعدل الاجتماعى ، بل هو يصارحنا فى عدد أكتوبر من المجلة الجديدة عام ١٩٣٠ فى مقال تحت عنوان « احتضار معتقدات وتولد معتقدات » بأنه « لو أننا أردنا أن تتنبأ بالمذهب الذى سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا — أو لأحببنا أن نقول — بأنه مذهب الاشتراكية » ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ أحس بتلك المسافة الضبابية التى تفصل بين انتمائه إلى قضية الحضارة التى يعيشها ، وبين البوصلة الفكرية لهذا الانتماء ، ومن هنا كان البون الشاسع بين إيمانه الاجتماعى وميله السياسى وبين شكه الفلسفى واللاتحدد فى تكوينه الفكرى . ولن نجد روائياً مصرياً أحس بوطأة هذا التناقض الحاد ، ثم جسده فى اعتراف فنى كبير إلا نجيب محفوظ فى ثلاثيته ، حيث انعكست أزمته الفكرية المعبرة عن أزمة جيله وحضارته فى شخصية كمال عبد الجواد التى ربما كانت الإعلان

الحقيقى عن ميلاد البطل التراجيدى فى الرواية المصرية — على المستوى الفنى — كما كانت ميثاقاً حضاريًّا عن أزمة جيل مأساة الحرية فى بلادنا على المستوى الفكرى والسياسى والاجتماعى .

وأعود مضطراً إلى مشكلة الصياغة الجمالية للتجربة الفكرية بين ثلاثيتى سارتر ومحفوظ فأكرر أن سارتر بدأ روايته والبطل فى أتون الأزمة . . أما نجيب فقد توسل بالمنهج التاريخى إلى حماية تجربته من صدود القارئ وإعراضه ، فراح يفصل له الجذور العميقة للمأساة حتى تظل حرارة الاقتناع مصاحبة للقارئ إلى النهاية فلا يكف عن التساؤل بعدئذ ، بالإضافة إلى التفاعل الخصب الخلاق . لهذا يبدأ من طفولة كمال التى استخدمت فى « بين القصرين » لمجرد أن تكون الكاميرا المتحررة من قيود الزمان والمكان فى التقاط الجزئيات التى لا تتاح مشاهدتها للكبار من الرجال أو النساء ، والتى قد تضىء بتلك المقدمة البانورامية أبعاد القضية الرئيسية الوافدة مع « قصر الشوق » و « السكرية » .

ثمة بذور غرستها أحداث بين القصرين فى تكوين كمال الطفل . أخذت تنمو وتترعرع فى شبابه وأسهمت بصورة أو بأخرى فى نضج مأساته . فالمواقف الأساسية البارزة على جبين هذه المأساة تتألق جذورها فى مواقف صغيرة رافقت طفولة كمال : موقفه من الدين ، والزواج ، والثورة الوطنية . . إلى بقية هذه القائمة المليئة بنبوءات الغد . كمال هذا يرى إحدى الصور المعلقة فى إعلان ملون لامرأة مضطجعة على ديوان وبين شفتيها القرمزيتين سيجارة يتطاير منها خيط دخان متعرج معتمدة بساعدها على حافة نافذة يلوح وراء ستارتها المنحسرة منظر يجمع بين حقل نخيل ومجرى من مجريات النيل . فماذا فعلت به هذه الصورة فى خياله الغض ؟ راح يحلم بأنه يقاسمها حياتها الرغيدة فى واد أخضر أو أنه يعبر بها أحد الأنهار بزورق كالطيف وهو يجلس بين يديها مشدوداً بخيط غير مرئى إلى عينيها الساحرتين . هذا الحلم الرومانسى الذى يقتحم يقظة كمال يومئ بالمناخ الروحى الذى يعيش فيه الطفل ، المناخ الذى يجمع فى طبيعته تناقضاً هائلا بين القيم التقليدية فى ظل الإقطاع والعلاقات الاجتماعية الجديدة القادمة مع البرجوازية ، فتتولد الشرارة الرومانسية وتلفح بوهجها الوجدانات الموغلة فى الرهافة والحساسية . ولقد تميز كمال

منذ طفولته بالخيال الجامح فكان يختلق الأحداث اختلاقاً ليرويها بأسلوب حار يشي بالصدق والانفعال ، وكأنه يود أن يبارى أخاه الأكبر « يس » فيما يردده من أشعار أو يحكيه له من قصص ، وأمه التي شحنت خلايا دمه بأساطير لا حصر لها عن الجان والشياطين ومن إليهم .. حتى إن هيامه بسيدنا الحسين لم يكن نتيجة دروس الدين ، بل هو قد بلغ ذروته من خلال الجو الأسطورى « وكم وقف حيال الضريح حالما مفكراً ، يود لو ينفذ ببصره إلى الأعماق ليطلع على الوجه الجميل الذى أكدت له أمه أنه قاوم غير الدهر بسره الإلهى فاحتفظ بنضارته ورونقه حيث يضيء ظلمة المثوى بنور غرته » . وكثيراً ما تمنى أن ينساه أبواه فى المسجد فيلتقى سراً بالحسين ويفضى إليه بمتاعبه من تصور العفاريت والامتحانات التى تلاحقه ، وأن يمد فى عمر أمه إلى مالانهاية ، وأن يغير من طبع أبيه ، وأن يدخله هو وجميع أفراد أسرته الجنة بغير حساب . وإلى جانب الخيال الرومانسى بشأن الجنس الآخر والجو الأسطورى بشأن الحسين ، كان هناك موقفه من الأب العملاق أحمد عبد الجواد الذى كفل له الفنان صفحات الجزء الأول من ثلاثيته لكى يتضح دوره الخطير فى نشأة ابنه كمال الذى كان يرتعد فرقاً من أبيه ولا يتصور أنه يخاف العفريت او طلع له وزعق فيه . وليس الخوف وحده الذى يشعر به نحو أبيه؛ فإجلاله له لم يكن دون خوفه منه . كان يعجب بمظهره العظيم القوى ، ومهابته التى تعنو لها الهامة وأناقة ملبسه وما يعتقده فيه من قدرة على كل شيء ، ولعل حديث الأم عن سيدها هو الذى هوله عنده فلم يتصور أنه يوجد فى الدنيا رجل يضارعه فى قوته أو جلاله أو ثروته . ومع ذلك لم يقتنع كمال الطفل يوماً أنه يستطيع أن يخضع لأبيه بلا تردد، إذن لقضى أيامه بغير لعب ولهو ، فكان يختلس بعض الوقت من وراء ظهر الأب حتى لا يعيش عمره مكتوف اليدين. على أنه سأل أمه يوماً : أيخاف أبى الله؟ فتولتها الدهشة ، ولكنه أردف « لا أتصور أن أبى يخاف شيئاً » . والحق أن أحمد عبد الجواد كان يمثل فى أحد وجوهه صورة « الله » القادر على كل شيء فى ذهن كمال على الأقل ، فهو لم ير فى سلوكه مع إخوته أو مع أمه إلا ما يؤكد له أن سلطان هذا الرجل بلا حدود . وقد كان لفكرة الأب هذه دور هام فى تطور كمال العقلى والروحى .

وتساءل كمال منذ طفولته عن الزواج لماذا كان مصير كل حى ؟ ولم يكن يعى من الزواج سوى أنه يخطف شقيقتيه عائشة وخديجة إلى بيت آخر ، وأنه يحول بينه وبين قضاء الليل فى حضن الأم . كان يحس بأن العلاقة بين الأم — الوديعة الرقيقة الهادئة — وبين الأب القادر على كل شىء ، لا يمكن تفسيرها ببساطة . غير أن التساؤل الجدير بالأولوية فى حياة كمال هو : كيف أمكن أن يقع لها هذا الحادث بعد تبركها بزيارة الحسين ،إذ انتهزت الأم فرصة رحيل الأب إلى مهمة خارج القاهرة ، وخرجت من البيت فى زيارة لحبيبها الحسين ، ولكن الفنان الذى آثر أن يصور أحمد عبد الجواد فى صورة الله ، آثر أيضاً أن تصطدم أمينة بإحدى العربات أثناء خروجها من المسجد فما كان من الزوج الأب الإله إلا أن طردها إلى منزل أهلها بعد أن تم شفاؤها . إن تساؤل كمال حول كيفية وقوع هذا الحادث بالرغم من الحسين ، له مغزاه الفكرى . . فسوف يجره إلى مجموعة أخرى من التساؤلات المتشابكة ببعضها البعض ، تؤدى فيما بينها إلى صياغة علامة استفهام كبيرة لا تفارق عينى كمال ، وهو يحملق فى الكون كله .

وتفتحت عينا كمال الطفل أول ما تفتحت على أحداث الثورة الوطنية . . فتلقى صداها فى البيت والشارع والمدرسة جميعاً . رأى أخاه فهمى من الشباب الثورى المتحمس الذى يلقى بنفسه فى خضم المظاهرات دون خوف أو وجل وصاح كمال فى وجه أمه ذات يوم :

— « مدرس العربى قال لنا بالأمس إن الأمم تستقل بعزائم أبنائها » ... فهتفت الأم ساخطة :

— « لعله قصد بخطابه كبار التلاميذ ، ألم تحدثنى يوماً عن تلاميذ قد طرت شواربهم ؟ » .

فتساءل كمال بسذاجة :

— « وأخى فهمى أليس تلميذاً كبيراً ؟ » .

ولم يكن يدرى أنه بهذا التعليق الساذج يضرم نيران الثورة بين جوانح فهمى . وكثيراً ما هفا خياله بين جدران الفصل بالمدرسة إلى أولئك المضربين بدهشة واستطلاع ، كثيراً ما تساءل عن حقيقة أمرهم ، أهم « متهورون » كما تزعم

أمه أم هم أبطال فدائيون كما يقول فهمى « ذاك صراع عجيب قضى عنفه بأن تنقش عناصره الجوهرية فى نفس الغلام بلا وعى أو قصد فتغدو أسماء : سعد زغلول . الإنجليز . الطلبة الشهداء . المنشورات . . المظاهرات ، من القوى المؤثرة الموحية من أعماقه ».

وفى هذه الفترة ، قفزت إلى عقل الطفل فكرة الموت . فكانت الدماء فى الطرقات ترسم فى ذهنه الخام ملامح هذه الفكرة الجنونية . ولما مات فهمى فى المظاهرة السلمية أحضر هو عصفوراً ميتاً وكفنه ووضعه بحفرة فى فناء المنزل ، وبعد أيام كشف التراب عن العصفور فزكمت أنفه رائحة نتانة مقززة ، فذهب إلى أمه يسألها : هل ما يحدث للعصفور يحدث للميتين من بنى آدم ؟ فكان جوابها نحيباً متصلا . وكان هذا هو التساؤل الخطير الثانى فى طفولته بعد حادث الحسين . على أن فكرة الموت هذه أقبلت على وجدانه خلال أحداث الثورة الدامية ، بل إن هذه الأحداث بما يتخللها من موت دخلت بيته شخصيا بمصرع فهمى . أكثر من ذلك أنه عانى وهو بعد طفل ويلات الرصاص الإنجليزى الغادر وهو يخترق صدور الأبطال من شباب مصر الوطنى ، فما كان منه إلا أن يستعين بآية الكرسى هامساً : « قل هو الله أحد . لعلها تطرد الإنجليز كما تطرد العفاريت فى الظلام » وعندما التقى بشقيقه فهمى قبل مقتله رأى شبحاً واقفاً وسط الطريق يشير إلى الأرض ويخاطب نفراً من الرجال فنظر حيث يشير فرأى بقعاً حمراء ملبسة بالتراب وسمعه يقول بلهجة رثائية « هذا الدم الزكى يستصرخنا إلى مواصلة الجهاد وقد شاء الله أن يسفك فى رحاب سيد الشهداء لنصل فى الاستشهاد حاضرنا بماضينا والله معنا وأحس فزعاً يركبه ، فاسترد بصره من الأرض الدامية وانطلق يعدو كالمجنون » وتعرف كمال الطفل على الاستعمار أمام باب منزله حيث كان يرابط بعض الجنود الإنجليز فأحاطوه بأذرعهم وأعطوه من الشيكولاتة ما جعله يغنى لهم بصوته الجميل ، ثم جاء اليوم الذى هد فيه الجنود معسكرهم ورحلوا فماذا تركت صحبته لهم فى نفسه الغضة .. ؟

يقول للفنان أنها تركت « أثراً عميقاً بث فى خياله وأحلامه يقظة شاملة ، أثراً نقش على صفحة قلبه إلى جانب الآثار التى نقشتها حكايات أمينة عن عالم الغيب

والأساطير ، وقصص ياسين الذى جذب روحه إلى دنياها الساحرة ، والأطياف والرؤى التى تتخايل له فى أحلام اليقظة وراء أغصان الياسمين واللبلاب وأصص الزهور — فوق السطح — عن حياة النمل والعصافير والدجاج . ومن ثم أنشأ عند سور السطح الملاصق لسطح بيت مريم معسكراً كامل العدة والعدد ، أقام خيامه بالمناديل والأقلام ، وأسلحته بعيدان الخشب ، ولوارياته من العباقيب ، وجنوده من نوى التمر . وعلى كثب من المعسكر مثل المتظاهرين بالحصى . يبدأ التمثيل عادة بنشر النوى جماعات بعضها فى الخيام وعند مداخلها وبعضها حول البنادق

غير أربع بينها حصاة (تمثله هو) ينتحون جانباً ، ويأخذ فى محاكاة الغناء الإنجليزى ثم يجىء دور الحصاة لتغنى « زورونى كل سنة مرة » أو « يا عزيز عينى » ، ينتقل إلى الحصى فينضده صفوفاً ويهتف يحيا الوطن . . تسقط الحماية . . يحيا سعد . يعود إلى المعسكر مصفراً فتنتظم النوى صفوفاً كذلك وعلى رأس كل صف تمرة ، ثم يدفع قبقاباً وهو ينفخ محاكياً أزيز اللورى ، ويضع النوى على سطح القبقاب ثم يدفعه مرة أخرى صوب الحصى فتنشب المعركة وتسقط الضحايا من الجانبين ! . . ولم يكن يسمح لعواطفه الشخصية بأن تؤثر فى سير المعركة ، على الأقل فى بدئها ووسطها ، كانت تتحكم فيه رغبة واحدة هى أن يجعلها معركة — صادقة مشوقة — يتنازعها الدفع والجذب من الجانبين وتتعادل الإصابات فتظل النتيجة مجهولة والاحتمال متأرجحاً بين الطرفين على أن المعركة لا تلبث طويلا حتى تستوجب نهاية تنتهى إليها ، هناك يجد نفسه فى موقف حائر ، أى جانب ينتصر ؟ . . فى جانب أصدقائه الأربعة وعلى رأسهم جوليون ، وفى الجانب الآخر مصريون يخفق معهم قلب فهمى ! ... فى اللحظة الأخيرة يقرر النصر للمتظاهرين فينسحب اللورى » .

إن هذه المجموعة من المواقف الصغيرة فى طفولة كمال ، على ضوء الخريطة الفنية والفكرية التى قدمها لنا الفنان فى « بين القصرين » تمنحنا إشارة البدء فى التعرف على جوهر أزمته ، وأبعاد المأساة التى عاشها جيله . وكيف كانت هذه الشخصية الفنية تعبيراً نموذجياً عن أزمة نجيب محفوظ ، وكيف كانت أزمة نجيب محفوظ تعبيراً نموذجياً عن أزمة جيل كامل ، وكيف كان هذا الجيل ، على وجه التحديد هو جيل المأساة .

يقول محمد عوده فى دراسة مستفيضة حول المثقفين والثورة[1] أن ثلاثينيات هذا القرن قد أعلنت مولد جيل مصرى جديد من المثقفين ، نشأ بعد الحرب العالمية الأولى وبعد ثورة ١٩١٩ . نشأ هذا الجيل وازدهر فى ظل جمود وركود الحركة الوطنية وتحولها من معركة ثورية شعبية إلى قضية سياسية . وفى تلك الفترة كانت الثورة قد تحولت إلى صراع سياسى بين القصر والوفد والاستعمار ، أو إلى صراع حزبى ، بين أحزاب الأقلية وحزب الأغلبية . نشأ هذا الجيل الجديد أيضاً فى ظل تغير جوهرى فى شكل العالم ، وفى ظل أحداث عالمية كبيرة ، إذ اشتد الصراع الدولى ، ولم يعد مجرد صراع بين دول كبرى ، وأطماع دول كبرى ، وإنما اكتسى صبغة مذهبية ، وأصبح صراعاً بين الفاشية والرأسمالية والشيوعية . وكان الجيل الجديد أكثر قدرة من أى جيل قبله على النفاذ إلى العالم الخارجى والتأثر به والتفاعل معه . وحين بدأ هــذا الجيل الجديد يبحث عن حلول جديدة وعن مخارج أخرى ، كان طبيعياً أن يضيق بالأحزاب والأساليب القائمة وقتئذ، وكان طبيعياً أن يتطلع ويتأثر بالحلول والأيديولوجيات السائدة فى العالم حينذاك ، والتى كان محور دعوتها أنها أيديولوجيات ثورية تتضمن حلولا جذرية . وفى البلاد المتخلفة يوجد دائماً خلال معركة البحث عن مخرج ، من يتصورون أن الخلاص فى النظر إلى الخلف وبعث الماضى خاصة إذا كان الماضى مجيداً وزاهياً ، ويوجد من يتصورون الخلاص فى القفز إلى الأمام وإسدال الستار الكثيف على الماضى وذل وهوان الماضى ، ويوجد أيضاً من يرون الصورة فى تكاملها ويريدون أن يسيروا أو يقفزوا من نقطة بداية وانطلاق . وخلال هذه المعركة أيضاً ، يوجد من يرون الخلاص فى الداخل،فى داخل الأمة وفى تربة الوطن ، ولا يرون شيئاً سوى الداخل . ويتصورون أن مركز الكون هو داخلهم . ويوجد من يرون الخارج فقط ، وأن لا خلاص إلا باستعارة حل نجح فى الخارج أو ساد ورسخ فى الخارج. ويوجد أيضاً من يرون موقعهم من العالم ، ومن يرون أنفسهم وسط العالم ، ومن يتطلعون إلى داخلهم بنفس العمق ونفس المدى الذى يتطلعون به إلى الخارج .

---

(١) الجمهورية – ٢٤ / ١ / ١٩٦٣ .

وتوزع الجيل الجديد فى مصر بين أحزاب جديدة واتجاهات جديدة تريد بعث مجد الإسلام أو مجد الإمبراطورية العربية ، وأحزاب فاشستية تريد إقامة فاشستية مصرية كما نجح هتلر وموسولينى ، وأحزاب شيوعية تريد نقل النظرية والتجربة الشيوعيتين إلى مصر .

ولم يؤد هذا إلى خروج المسألة الوطنية من أزمتها بل زادها تعقيداً ، فإن واحداً من هذه الأحزاب الجديدة لم يستطع أن يقنع ويعبئ الأغلبية العظمى لهذا الجيل ، ولهذا بقى عدد كبير منه خارجها يبحث عن شىء آخر ، وظلت هذه الأحزاب صغيرة لا تستطيع أن تحسم شيئاً فى حياة البلاد أو فى حياة الجيل نفسه . كما تميزت هذه الأحزاب بضعفها النظرى والأيديولوجى ، فهى لم تستطع أن تلائم ما نقلته من الخارج إلى واقع هذه البلاد ، ولم تستطع أن ترفع وتجدد ما استخلصته من الماضى إلى مستوى العصر وروح العصر .

وتحول الخلاف النظرى والسياسى بين هذه الأحزاب الجديدة إلى حرب دائمة لا تهدأ ، وسرت إليها عدوى الأحزاب القديمة ، وأصبحت الحياة السياسية فى مصر حرباً بين الأحزاب القديمة وبعضها ، وبين الأحزاب الجديدة وبعضها ، وبين الأحزاب القديمة والجديدة أيضاً . وتردت المسألة الوطنية فى هاوية جديده ، ولكن كان هناك الجانب الإيجابى أيضاً لهذه الأحزاب . فقد كانت تعبيراً صادقاً مخلصاً عن إرادة الجيل الجديد فى العثور على الحل والوصول إلى المخرج الثورى ، وهى قد بددت الركود البرجوازى والإقطاعى الذى فرضته الأحزاب القديمة ، وأضرمت المعركة الأيديولوجية والسياسية ، وبهذا استطاعت أن تصل مصر بحياة العصر وأن تطرح المشكلة وأن تحدد أبعادها ، وإن لم تجد لها حلاً . وهى وإن بددت قسطاً كبيراً من قوى هذا الجيل ومن طاقته إلا أنها احتفظت بحيويته وبثوريته ملتهبة مضطرمة .

إن هذا التحليل لقضية المثقفين والثورة ، يعنينى من زاويتين :

أولاهما : أن صاحبه أحد أبناء هذا الجيل . وثانيتهما : أن نجيب محفوظ هو المثال الحى لتلك النتيجة التى ختم بها محمد عودة تحليله ؛ وهى أن الجيل تمكن من طرح المشكلة طرحاً عميقاً ، لكنه لم يكتشف حلاً لها . والحق أن هذه الخريطة

السياسية المعاصرة لذلك الجيل كانت انعكاساً عملياً للخريطة الفكرية التى أومأت إليها من قبل حين قلت إن اللقاء المباشر بيننا وبين الثقافة الغربية قد تم من زاوية رئيسية بواسطة الاستعمار . ومن ناحية أخرى كانت هذه الثقافة الواردة من وراء البحار ذات تيارات عديدة لم نشارك فى صنع أى منها لأنها كانت تعبيراً روحياً صادقاً عن المجتمعات التى انبثقت عنها . وهى تيارات يمكن تمثلها والوعى بها ، أما معاناتها فلا تجىء إلا من خلال المشاركة فى إبداعها . التمثل العقلى واللامعاناة حالة نفسية واحدة تخلق التناقض بين الاقتناع المجرد والسلوك الواقعى ، تخلق الانقسام فى شخصيتنا بين منطقنا العقلى وحياتنا العملية .

أى أن التمثل الذهنى بلامعاناة سلوكية يحدث هذا الانفصام النفسى الحاد ، الذى ينجم عنه « الشك » كموقف سلبى ، لا كموقف محايد . فقد كان من الطبيعى أن نقاسى ما يشبه مركب النقص فى تكويننا الفكرى إزاء تلك الأبنية الضخمة فى الفكر الأوربى ، كما كان من الطبيعى أن يصيبنا التردد أمام كافة الموائد التى تصل إلينا مع الاستعمار الأجنبى ، مهما تزينت هذه الموائد بباقات من ورود الفكر والأدب والفن . وكان طبيعياً فى النهاية أن يتكاثف الإحساس بالنقص ، والتردد وانعدام المشاركة فى الخلق والإبداع والاستناد على جذر ذاتية آيلة للسقوط الحضارى ، ثم يتولد عن هذا المركب المعقد موقف الشك فى كل شىء كنزعة سلبية لا كموقف محايد .

ونحن لا نلتقط من طفولة نجيب محفوظ ما يفيدنا فى هذا الصدد من جانب الإرهاصات التاريخية التى تطورت به إلى موقفه المتردد فى مرحلة الشباب . ولعل الأمر الخطير الذى يعنينا هو ما صرح به نجيب من أنه أصيب بالصرع فى سن العاشرة . ومن المعروف أن كثيراً من الأدباء والفنانين أصيبوا فى إحدى مراحل حياتهم ببعض الأمراض المستعصية ، أصيب دستويفسكى بالصرع حتى أواخر عمره ، وأشفى موبسان على الجنون ، وغيرهما ممن لا يقعون تحت حصر ، ويرجح المحللون النفسيون أن هذه الحالات العقلية أو العصبية هى دليل الاختلال العميق فى وجدان الفنان أو المفكر كأن لا تكون ثمة وشائج قوية تربطه بالحياة التى يعيشها رغم أنفه ،

فتحدث هذه الأزمات ، كاحتجاج لاشعورى على ذلك المناخ غير الصحى الذى يتنفسه .

أما نجيب محفوظ فكانت إصابته بالصرع فى وقت مبكر نسبياً بحيث لا نرجح القول بأن الوسط غير الملائم ضغط على وجدانه المرهف ، فنال منه الصرع . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر إمكانية أن يكون لتلك الحالة الباكرة نتائج بعيدة المدى لم تقتصر على المظهر المرضى الذى صاحب الحالة العصبية ، وإنما تجاوزت ذلك المظهر إلى أعماق الفنان التى تأثرت دون شك بأحداث الطفولة أيما تأثر ، فكم بصدمة عصبية كهذه يمكن أن تغور فى ذلك الوجدان الرهيف . غاية ما يمكن أن نلتقط صداه من تلك الحادثة أن نجيب محفوظ يكاد لا يذكر تفاصيل طفولته . . فهو يكتفى فى تحقيق عنوانه « عصير حياتى » بأن يذكر لنا تواريخ ميلاده ، ودخوله الكتاب ، والمدرسة الأولية ، والابتدائية . وهى مرحلة لا تعطينا شيئاً ذا بال فى تكوين فكرة واضحة عن إرهاصات شبابه القادم . فلم يؤثر عليه الصرع فى هذه المرحلة — من حيث المظهر — إلا فى تأخره عاماً كاملا عن الدراسة . ويبدو أن هذا التأخر اليسير كان دافعاً له فى التفوق على أقرانه فيما تلا ذلك من سنوات دراسية كتعويض زمنى . لهذا يبدو التركيز على شباب كمال عبد الجواد فى الجزءين الأخيرين من الثلاثية مبرراً إلى حد كبير ، فلم تحمل طفولته عبء أيه تعبيرات تنوب فى رمزيتها عن جيل محدد . فاكتفى الفنان بأن يشير إلى مواقف كمال الطفل من الزواج والحرية والأب والموت والثورة والدين ، كجذور نفسية غير محددة لما ستجىء به الأيام من أحداث تنضج هذه الشخصية وترتفع بها إلى مستوى الرمز . إلا أننى أضيف ذلك الحدث الهام فى طفولة نجيب محفوظ الواقعية — والتى لم يومئ إليها فى سيرة كمال — إلى ذلك المناخ السياسى والفكرى الذى لا يمكن تسميته إلا بالفوضى المخيفة ، ثم أضيف هذين العاملين إلى عامل آخر هو التكوين الطبقى لنجيب محفوظ بصورة خاصة ، والبنا الطبقى للمجتمع المصرى بشكل عام . . لأفسر بعدئذ أخطر مراحل حياة كمال عبد الجواد التى عبرت عن الجانب العقلى من أزمة نجيب محفوظ ، بل ومأساة جيله كلها . كان الإطار العام للأزمة كما سبق أن قلت هو التخلف الحضارى الشديد والتقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم ،

فكان الاختناق الذى بلغ مداه فى عهود الاستبداد المعاصرة لذلك الجيل ، حافزاً لأن يكون الشك موقفاً سلبيًّا من الحياة يؤدى تلقائيًّا إلى الإحساس العميق بلا جدواها وعبثية الوجود ولا معقولية الكون والعالم . وهذا هو الفرق الكيفى الحاسم بين موقف كمال عبد الجواد فى ثلاثية نجيب محفوظ ، وموقف ماتيو فى ثلاثية سارتر : فهذا الأخير يقف من الحياة كشىء تتساوى إزاءه الحقيقة واللاحقيقة ، وخلفه تراث حضارى ضخم عموده الفقرى تقديس حرية الفرد على المستوى الفكرى ومجموعة هائلة من التقاليد الديموقراطية على المستوى السياسى ومجموعة مماثلة من القيم الحضارية المتقدمة على المستوى الاجتماعى ،فما أن تتخلل هذا التراث نغمة نشاز كالنازية والفاشية حتى يكون رد الفعل العنيف لدى ابن هذا التراث هو تذويب الذات والحرية فى مزيج واحد يرفض كافة القيم القادمة من الخارج ، ومن ثم يتحول الكون إلى عالم بلا قيم ، ووجود بلا معنى أو حياة بلا جدوى .

وهنا – فى حالة ماتيو – تصبح الغربة موقفاً فلسفيًّا من الحضارة يمكن اكتشافه فى مختلف جزئيات حياته اليومية مع جاك ودانيال وبوريس وإيفيش ومارسيل ، فلا تعارض بين الموقف العقلى والموقف السلوكى . على النقيض من كمال عبد الجواد الذى يرفض القيم القديمة ليستبدلها بقيم جديدة . ثم تصطدم القيم الجديدة بواقع مرير « تخلف مرعب ولا حرية » فتهتز المرئيات أمام عينيه ويلفه الضباب من كل جانب فلا يجد مناصاً من التوقف عن المسير فى حالة « عجز » عن التغيير المطلوب . ولما كان هذا التغيير هو الوسيلة الوحيدة أمام كمال للحصول على حريته فى تحقيق ذاته ووجوده كان الانتماء قدراً لا مفر منه أمام الجيل بأكمله . غير أن معوقات التغيير تغلب إرادة التغيير فيتأزم الوجدان حائراً ، وينصاع للموقف السلبى الفاتر ، ويحدث الانقسام فى الشخصية – بين المنطق العقلى والسلوك العملى – ويصبح الشك فى جميع الحلول هو السمة الأساسية لجيل الأزمة ، ويظل الشك مقصوراً على دائرة المجردات الفكرية الكبرى دون الجزئيات الصغيرة فى واقع الحياة حيث ينتمى السلوك العملى إلى نتائج التكوين الاجتماعى القائم ، بينما ينعزل العقل أو الوعى فى منطقة باردة من الرؤى والأمانى . ومن ثم يتسبب الانشطار المأساوى فى شخصية المنتمى المأزوم ، فيمتلىء برغبة جارفة فى اللاانتماء ، ويبدأ ميله العاطفى

إلى فلسفات التشاؤم ومشاعر العبث ، واللاجدوى واللامعقول . ومعنى ذلك أن منشأ هذه الأحاسيس عند ماتيو — اللامنتمى الغربى — هو المصدر الأصيل لتلك الحالة النفسية التى انتابت أجيال أوربا من المثقفين كرد فعل لانسحاق الفرد تحت وطأة النازى والفاشست . أما مصدر هذه الأحاسيس عند كمال عبد الجواد فهو مجرد صدى للمناخ الحضارى المتخلف وانعدام الديموقراطية . وقد كان هذان العاملان بالذات هما الدافع الأساسى لانتماء المثقف العربى فى جيل نجيب محفوظ وإن لم يكن انتماء خالصاً من الأزمات والمآسى .

فالبناء الطبقى للمجتمع المصرى منذ بداية الحرب العالمية الأولى كان يمارس تحولاً برزت فيه البرجوازية التجارية الناشئة كحقيقة اجتماعية جديدة لها قيمتها الخاصة وتقاليدها التى تختلف فى الكثير عن تقاليد الفئات الأخرى . ولم يكن الإقطاع المصرى كمثيله فى أوربا من حيث علاقة السلطة المركزية بممثليها فى الأقاليم ، وإنما كانت الظروف الجغرافية لوادى النيل عاملا خطيراً فى مركزة السلطة ووحدتها وقوتها . ومن ثم كانت مجموعة القيم والتقاليد الإقطاعية فى مصر مختلفة عنها فى أوربا ، كما أن نشأة البرجوازية عندنا كانت تختلف بنفس المقدار عن مثيلتها فى أوربا . بالإضافة إلى ما يستوجبه وجود رأس المال الأجنبى من حياة فئات اجتماعية أخرى تعيش على فتاة الموائد الاستعمارية كعملائه المباشرين وكلاء الشركات الأجنبية ، أو كحلفائه الطبيعيين من أرباب الإقطاع الزراعى فى مصر الذين شاركوا الشركات الأجنبية فى استغلال الموارد القومية للحصول على امتيازات خيالية . وقد كان صغار التجار فى مثل هذا المجتمع على قدر يسير من الحرية الاقتصادية وعلى قدر ضعيف من حماية أنفسهم . ولكنهم فى الأغلب كانوا يقفون إلى جانب حركات التحرر الاقتصادى والسياسى إن لزم الأمر . وعلى ذلك سيطرت على حياتهم القيم الإقطاعية التى خلقت بالفعل تناقضات بشعة بين علاقاتهم الاجتماعية الجديدة ، وما يحرصون عليه من تقاليد .

وفى هذا الجو نشأ كمال عبد الجواد فى أسرة أحد هؤلاء التجار . وقد صوره نجيب محفوظ تصويراً بعيداً عن النمطية البشرية ، ولكنه بلا ريب كان نموذجاً

بمعنى آخر نرى له شبيهاً عند بلزاك حين يضفى من سمات العصر على شخصياته ما يجعلها تبدو كما لو كانت بعيدة عن الواقع ، بينما هى أكثر تجسيداً له من غيرها . ونجيب محفوظ هو ابن البرجوازية الصغيرة المصرية الناشئة حينئذ . وهى أكثر الشرائح الاجتماعية ذبذبة وتمزقاً لوضعها الاجتماعى القلق ، ووضعها الاقتصادى الأكثر قلقاً . والشك هو الربيب الشرعى للقلق .

إن الجزء الثانى من الثلاثية « قصر الشوق » هو اللوحة البانورامية الهائلة التى تستعرض منابت الشك فى حياة كمال عبد الجواد . نحن نستقبل هذه المرحلة الشديدة الأهمية بعد مضى خمس سنوات على نهاية « بين القصرين » حيث نتجاوز طفولة كمال إلى مراهقته وشبابه . ويلاحظ أن هناك خمس سنوات تفصل بين ميلاد كمال وميلاد نجيب محفوظ ، وسوف يرافقنا هذا البعد الزمنى على طول الرواية كمسافة موضوعية تتيح للفنان إمكانيات أوسع للرؤية . فبينما تبدأ « قصر الشوق » بحصول كمال على البكالوريا عام ١٩٢٤ ، نجد أن نجيب حصل على هذه الشهادة عام ١٩٣٠ ، ولقد كانت الفترة السابقة على البكالوريا والتالية لها هى نقطة التحول الأولى فى تاريخ كل من الشخصية الفنية — كمال — والشخصية الواقعية للكاتب .

الصفحات الأولى من « قصر الشوق » تواجهنا بالملامح الجديدة لشخصية كمال : فتى رومانسى حالم يتهدج بحب الوطن والفتاة الجميلة والثقافة الأوربية فى وقت واحد . الحب يقع من أول نظرة ، وهو شىء سماوى لا علاقة له بالزواج الأرضى ، أما الإنجليز فيقول عنهم « والله لأبغضهم ولو وحدى » وأما الثقافة فقد أصبح يعيش بكل قلبه فى عالم « المثال » كما ينعكس على صفحات الكتب . . ولكنه لم يستطع أن يحدد هدفه بسهولة ، فما الذى يريد ؟ إن فى نفسه أشواقاً تحتاج إلى عناية وتأمل حتى تتضح أهدافها ، ولعله غير متأكد من أنه سيظفر بها فى مدرسة المعلمين . وإن رجح عنده أن تكون هذه المدرسة أقصر سبيل إليها . أشواق تهزها مطالعات شتى لا تكاد تجمعها صفة واحدة : مقالات أدبية ، واجتماعية ودين ، وملحمة عنتر ، وألف ليلة ، والحماسة ، والمنفلوطى ، ومبادئ الفلسفة . إلى أنها ربما لم تكن مقطوعة الصلة بالأحلام التى كاشفه بها ياسين قديماً ، بل والأساطير التى سكبتها فى روحه أمه من قبل ذلك . . كان يحلو له أن يطلق

على هذا العالم الغامض اسم « الفكر » فيؤمن بأن حياة الفكر أسمى غاية للإنسان تتعالى بطبعها النورانى على المادة والجاه والألقاب وسائر ألوان العظمة الزائفة . . هى كذلك ، وضحت معالمها أم لم تتضح ، فاز بها فى مدرسة المعلمين أم لم تكن هذه المدرسة إلا وسيلة إليها . لا يملك عقله أن يتحول عن هذه الغاية أبداً . ولكن من الحق كذلك أن يقر بأن ثمة صلة قوية تربطها بقلبه أو بالحرى بحبه ! . كيف كان ذلك ؟ ليس بين « معبودته » وبين القانون أو الاقتصاد من سبب ، ولكن ثمة أسباب وإن دقت وخفيت بينها وبين الدين والروح والخلق والفلسفة وما شاكل ذلك من المعارف التى يستهويه النهل من منابعها ، على نحو يشبه ما بينها وبين الغناء والموسيقى من أسرار يتشوف إليها فى هزة الطرب وأريحية الغناء . فإذا سأله أبوه : ما هى ثقافة الفكر ؟ أجابه : إنها أكبر من أن يحاط بها ، إنها تبحث فيما تبحث عن أصل الحياة ومآلها . ثم يزيده إيضاحاً صريحاً : أريد أن أواصل دراستى الأدبية التى بدأتها بعد الكفاءة ، أن أدرس التاريخ واللغات والأخلاق والشعر . وهو يمقت الوظيفة مهما كان نوعها ، ويحلم بعالم الحقيقة كما يحلم بأنه سيؤلف فى ذلك كتاباً ضخماً مليئاً بهوامش الشرح والتفسير .

تتبلور فى كمال سمات البرجوازى الصغير الذى يتخذ من (التسامى) سلماً يعلو به على طبقته . فالفكر والحب الرومانسى هما الجناحان اللذان يحلق بهما عالياً فوق المجتمع بطبقاته ومشكلاته ، هما الجناحان اللذان يصلان به إلى مستوى « الحب » المطلق ، و« الفكر » المطلق . . على أن هذا التكوين الرومانسى يصطدم بتناقضات عميقة داخله ، تبدو عند كمال فى حساسيته المريضة التى تضطره إلى إحصاء النقائص به وتقصيها بلا رحمة ، كما تبدو فى علاقته بأبيه الذى لاح لعينيه شيئاً هائلا يتربع على عرشه فوق النقد . هاتان الندبتان واضحتان على جبين كمال فى بداية شبابه الرومانسى كتعبير صادق عن أزمة البرجوازى الصغير بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة . ولقد كان كمال يعجب كثيراً بالمواهب العقلية عند صديقه فؤاد الحمزاوى ، ولكنه كثيراً أيضاً ما أحس بالاستعلاء الطبقى عليه . وهو يرافق أسرة شداد وإسماعيل عبد اللطيف فى النزهات والمناقشات ، ولكنه يظل متمسكاً بالتقاليد التى تحرم عليه أكل لحم الخنزير أو شرب البيرة وكانت هذه كلها

بدايات التمزق الأكبر فى حياته . كانت بدايات فحسب ، لأن رومانسية التكوين الإنسانى بما تشتمل عليه من مطلقات ضبابية لا بد لها أن تصطدم مع الظروف الأخرى المرافقة للشخصية . فبالرغم من أنها كانت تحمل جنين المأساة الكامنة فى أحشاء الجيل الجديد من أبناء البرجوازية الصغيرة المثقفين ، إلا أنها — لرومانسيتها — بدت وكأنها تتضمن تلقائياً حلولا نهائية للأزمة . فالثقافة الشاملة هى الحل النموذجى لمشكلة التخصص بواسطة مدرسة المعلمين ، وتأليف الكتب هو الحل النموذجى لمشكلة الوظائف الحكومية ، والحب الدائم دون الزواج هو الحل النموذجى لمشكلة الطبقات والحب القاصر على طرف واحد . . وهكذا ، فإن التصور الرومانسى لهذه المشكلات جميعها كان يجسد فى واقع الأمر ، جوهر الأزمات القادمة المكونة لجيل المأساة . ومن أعماق الطفولة ، يستمد كمال تساؤله الثانى ، الذى هو امتداد طبيعى لتساؤله الأول : كيف يحدث هذا لماما ، وقد كانت فى زيارة الحسين ؟ عاد التساؤل مرة أخرى حين قيل له فى المدرسة أن ضريح الحسين رمز ولا شىء غير ذلك ، فراح من هول الطعنة التى نفذت إلى صميم قلبه يغالب البكاء على خيال نضب وحلم تبدد «لم يعد الحسين بجارهم ، بل لم يكن بجارهم يوماً من الأيام ، أين ذهبت القبلات التى طبعت على باب الضريح فى صدق وحرارة ؟ أين يذهب الاعتزاز بالقرب والإدلال بالجوار » ؟ لا شىء من هذا كله ، لم يبق إلا رمز فى الجامع ووحشة وخيبة فى القلب « وبكى ليلتذاك حتى بلل وسادته ، تلك كانت الصدمة » غير أن التكون الرومانسى لا يسلم قلاعه بسهولة ، فاستبدل التاريخ بالتاريخ . ترك ضريح الحسين ، ليبحث عن أضرحة التاريخ القديم كله ، وظل يهفو إلى الماضى متطلعاً إلى المستقبل دون أن يجعل للحاضر إلا لحظات النشوة الروحية العميقة التى يستشعرها فؤاده وهو مع الحبيبة «المعبودة» أو وهو يلتقط فكرة « عبقرية » سابحة فى غياهب المجهول . أما فى المسائل السياسية والقومية ، فكان له شأن آخر ، إذ كان الوفد عقيدة تلقاها عن فهمى ، واقترنت فى قلبه باستشهاده وتضحيته ، وبالمنظار الرومانسى تضخم سعد والوفد فى عينيه وحجبا عنه ما عداهما . . إلا أنه كان يناضل معارضيه السياسيين بعناد عظيم حتى وصف ما زعمه حسين شداد من حياد وعدم اهتمام بالسياسة بأنه « ما هو إلا

اعتذار عن ضعف وطنيته » . واعتبر السياسة هى الحياة كلها . وتلك هى أزمة المنتمى من أبناء البرجوازية الصغيرة ، الذى لا ينحاز إلى جانبها الرجعى كلية بالانضمام إلى الاتجاهات اليمينية ، ولا ينحاز إلى جانبها الثورى كلية بالانضمام إلى الاتجاه اليسارى . . وإنما هو يظل تجسيداً أميناً لمجموع هذه الشريحة الاجتماعية فى ذبذباتها وتناقضاتها ، كما يظل فى مستوى القلق السياسى العنيف الذى لا يحله مطلقاً الانتماء إلى حزب الوفد لأن هذا الحل يشتمل فى جوهره على التصور الرومانسى للأزمة فهو «حزب الشعب» كما يقولون ، وانتهى الأمر . ومن البديهيات التاريخية أن الوفد كان تعبيراً تقدمياً عن إحدى مراحل الثورة القومية ، ولكنه لم يكن قط تعبيراً عن آمال البرجوازية الصغيرة وحدها ، ومن ثم لم تكن فى حوزته الحلول الاجتماعية الجذرية لآلام هذه الشريحة الطبقية . إلا أن تمثيله السياسى لأغلب فئات الشعب أثناء الثورة ، جعله يبدو كما لو كان فارس الأحلام لأبناء البرجوازية الصغيرة المتأزمين بين الانتماء إلى اليمين أو إلى اليسار بشكل حاسم ،ولم يرتفعوا عن المستوى الفكرى للطبقة ككل . والحق أن هذه الفئة المتأزمة هى أكثر الأجنحة أصالة فى التعبير عن مأساة البرجوازية الصغيرة ، فالمنتمى إلى اليسار يعتنق قضية الطبقة العاملة أساساً لأن رؤيته لموكب التاريخ جعلته يحدس أنها الطبقة الثورية إلى النهاية ، أى أنها طبقة المستقبل . ومن هنا « يتبنى » هذه القضية ، وينتمى إليها عن طريق الفكر . والمنتمى إلى اليمين تمتص وعيه الفكرى والسياسى مجموعة الأساطير الرجعية التى تروج لها الطبقات العليا حتى يقع فريسة مطامعها البعيدة فى السيطرة على الحكم . فهى تستغل جهله وعاطفته الدينية وتكوينه النفسى والاجتماعى والاقتصادى القلق لتوقع به فى أغلال منظماتها الفاشية . أما ذلك المنتمى المأزوم بين المنطق التاريخى للتطور — الذى تسرب إليه عبر الثقافة العلمية الوافدة من أوربا فى أوائل هذا القرن — والسلوك الرومانسى الأمثل فى مجال العمل السياسى ، فإن له قصة أخرى توضح العلاقة الوثيقة بين شخصيتنا الفنية — كمال — وخالقها الفنان نجيب محفوظ .

يصف دافيد طومسون فى كتابه حول تاريخ العالم (منذ ١٩١٤ إلى ١٩٥٠) السنوات السابقة على الحرب العالمية الثانية فى أوربا[١]، بأن الفلسفة والعلوم كانت

---

(١) ترجمة حسين كمال أبو الليف — الألف كتاب — النهضة المصرية — ١٩٥٦ .

شديدة العناية بدراسة ظواهر العصر الجديد ، فمذهب داروين لا يزال موضوعاً للجدل العنيف ، واعتناق مبادئه علامة على الاستنارة التقدمية . وبجهود فرويد وتاردو ودور كليم ، اكتشف علم النفس والاجتماع أساساً علمياً جديداً ، وسبلا حديثة للتقدم . كان برجسون يحاول إيجاد تقسير فلسفى لدوافع الحياة والنشاط البشرى الأكثر خفاء بينما كشف المشتغلون بعلم الاقتصاد عن ظاهرة بطالة الجماعات وشقائها . كان معظم الباحثين يجدون فى دراسة شكلات الإنسان فى المجتمع واعين بما طرأ على مجتمعهم المتغير ، وكان التقدم الأعظم شأناً يأخذ مجراه فى علوم الطب والأحياء والطبيعة والثقافة الفنية والمهنية . والمعركة الكبرى فى الفلسفة دائرة بين فريقين ، أولهما يقول بأن « تطبيق»الطرق العلمية على دراسة الإنسان والمجتمع بحماس وإخلاص مماثلين لما جرى فى ميدان العلوم سوف يؤتى من النتائج الطيبة ما يكافئ النتائج التى وصلت إليها الدراسات العلمية . والفريق الآخر يتشكك فى هذا الرأى وينكره وورث الناس من القرن التاسع عشر اتجاه أوجست كومت الذى يدعو الفيلسوف إلى أن يتخذ معايير رجل العلم ميزاناً للحقيقة ، فالنظرية أو المبدأ يكون صحيحاً بقدر ما يطوعه للبشر من إدراك العالم المادى وأحداثه قبل وقوعها والسيطرة على هذه الأحداث بدرجة ما . كذلك كان هناك اتجاه وليم جيمز الذى يقول إننا لا نستطيع أن ننبذ أى فرض نظرى إذا انبثقت منه نتائج مفيدة للحياة . وكانت هذه النظرة سليلة المذهب النفعى من بعض الوجوه ، وظهرت كرد فعـل لهذه النظرة اتجاهات نيتشه واللاعقليين والحدسيين وغيرهم ، ممن كانت لهم أصول متصلة بالحركة الرومانتيكية فى بواكير القرن التاسع عشر ، ومع هذا فقد نزعت هذه الأفكار إلى أن تكون أرستقراطية ومعادية للديموقراطية .

هذه هى صورة « الفكر » فى الثقافة الأوربية مع بداية الحرب العالمية الأولى . ولقد كان رسل النهضة فى الفكر العربى الحديث ورواد التجديد هم أولئك الذين نقلوا واستوعبوا ولخصوا وطبقوا الكثير من ألوان الفكر الغربى . كان سلامة موسى والعقاد وطه حسين والمازنى وشكرى وهيكل ، وغيرهم من آباء نهضتنا الفكرية والأدبية والفنية يمثلون جيل الطليعة الذى تتلمذ عليه جيل نجيب محفوظ كله . ولقد توفرت لأبناء ذلك الجيل الرائد العقلية الموسوعية التى تستقبل فى ارتياح معظم ألوان المعرفة ، بل إن هذه الموسوعية هى إحدى سماتها الثورية لأنها أعطت القدرة لأولئك الرواد

العظام فى اكتشاف الصور الجديدة للمناهج الشاملة فى التفكير . ذلك أنه لم يكن فى المستطاع إيجاد منهج ما فى الأدب مثلا ، إلا إذا تمثل صاحب هذا المنهج بقية أدوات المعرفة من علوم وفنون وفلسفات . ولهذا لم يكن جيل الرواد متخصصاً بالمعنى الأكاديمى الدقيق . كان جيلا استيعابيًّا ذا مستوى شمولى قادر على التكوين المنهجى . ويقل الإبداع الفنى والخلق الفكرى فى أمثال أولئك الرواد سواء من حيث الكم أو من حيث النوع . لأن متطلبات المرحلة التاريخية التى عاشوها ما كانت تتيح لملكاتهم الإبداعية الخالقة الفرصة الواسعة لتحقيق إمكانيات وجودها . وإنما هم كانوا فى الأغلب صدى عميقاً لاحتياجات مرحلتهم الحضارية ، فأكبوا فى أمانة وصدق على ثمرات الفكر الأوربى ، ومال بعضهم إلى الأدب أكثر من العلم ، والبعض الآخر إلى العلم أكثر من الفلسفة ، كما مال فريق منهم إلى نتاج الأدب الرومانسى أكثر من غيره ، ومال فريق آخر إلى نتائج المدرسة العقلية أكثر من غيرها . . ولكنهم جميعاً ارتبطوا فيما بينهم برباط عميق هو الرغبة الجادة فى تغيير المناخ الفكرى العربى السائد فى مصر تغيير القيم الإقطاعية المسيطرة على العلاقات الاجتماعية والدراسات الأدبية والفكرية على السواء . ومن هنا كانت الفكرة الأدبية الرومانسية فى جيلهم تعبيراً تقدميًّا عن الثورة ، كما كانت الفكرة الفابية عن الاشتراكية تعبيراً تقدميًّا مماثلا . . . وهكذا اشتركوا جميعاً فى صياغة « روح جديدة » و « عقلية جديدة » للشعب المصرى ، تقوم أساساً على التطلع وإرادة الكشف ، وعدم القناعة بما هو قائم وسائد. لذا لم يكن غريباً أن تشيع على أقلامهم لأول مرة كلمات جديدة تماماً على اللغة العربية وغريبة عليها مثل : الديموقراطية ، الاشتراكية ، البرلمان ، الشخصية ، التطور ، إلى بقية هذه القائمة التى تؤكد أن حركة التجديد هذه فى خطوطها العامة كانت تساير التغيير السياسى والاجتماعى فى خطوطه العامة أيضاً . ولا شك أن هناك رواداً كثيرين لا يقلون أهمية فى تاريخنا كمحمد عبده فى المجال الدينى ولطفى السيد فى المجال السياسى وشبلى شميل وفرح أنطون فى المجالين الفكرى والأدبى ، ولكن هؤلاء كانوا أقرب إلى المحاولات الفردية منهم إلى « الحركة الفكرية » . لقد كانوا بذور النهضة ، ولم يكونوا النهضة نفسها . . فنحن نرى لهم امتدادات أكثر ازدهاراً فى جيل الطليعة ؛ نقرأ أفكارهم وأعمالهم فى كتابات العقاد وسلامة موسى وغيرهما ، ولكنها أفكار متناثرة لا تشكل منهجاً فى

الفكر أو فى الحياة . وهذه – فى الواقع – هى القيمة الأساسية لجيل الطليعة الفكرى فى حياة الجيل الثانى الذى ينتمى إليه نجيب محفوظ .

فنحن نعرف أن اليقظة السياسية دبت فى أوصال جيل نجيب محفوظ ، وهو بعد فى طفولته حوالى عام ١٩٢٦ حيث لم يكن تجاوز الرابعة عشرة من عمره ومع ذلك كان مشتركاً فى حزب الوفد منذ عام ١٩٢٥ وشاهد سقوط النحاس من الحكم واعتلاء محمد محمود مرشح الإنجليز له ، وتأجيله العمل بدستور ١٩٢٣ ثلاث سنوات . وحوالى عام ١٩٢٩ تعرف نجيب على المجددين المصريين ، وهو يسمى هذه المرحلة من حياته بـ « مرحلة التحرر من طريقة التفكير السلفية » .

وهنا يتضح الدور العظيم الذى قام به جيل الرواد فى حياة جيل نجيب محفوظ ، فبالرغم من الخلافات البارزة بين طه حسين والعقاد وسلامه موسى فإن جيل نجيب محفوظ يجمع بين الأقطاب الثلاثة فى محبة عميقة لأن معظمهم تلقوا أولى صدمات الذهن والنفس فى عقولهم ووجدانهم على أيدى أولئك الرواد . ويفسر نجيب هذا الوضع بقوله : « الواقع أن ما يربط بين هؤلاء الثلاثة أقوى مما يفرق بينهم ؛ فقد جمعت بينهم ثورة تحررية تركزت عند طه حسين – فى ذلك الوقت الذى أشير إليه – فى التفكير الأدبى ، وعند العقاد فى التفكير السياسى والأدبى ، وعند سلامه موسى فى التفكير العلمى والاجتماعى » [1] . كان المنهج الحر فى التفكير هو المكسب الأساسى لجيل نجيب محفوظ من الجيل السابق عليه .

وفى الجزء الأخير من الثلاثية يسجل نجيب محفوظ ذلك اللقاء الفريد بينه وبين سلامه موسى من خلال شخصيتى أحمد شوكت وعدلى كريم (وسوف نعرف فيما بعد أن شخصية أحمد شوكت ليست إلا امتداداً رمزيّاً لشخصية كمال عبد الجواد كما كان يرجو ويأمل) :

« أخيراً اهتدى أحمد إبراهيم شوكت إلى مبنى مجلة (الإنسان الجديد) بغمرة ، كان المبنى يقع فى مكان وسط بين محطتى الترام وكان مكوناً من دورين وبدروم ، فأدرك لأول وهلة أن الدور الأعلى مسكن كما استدل من الغسيل المعلق فى شرفته ، أما الدور الأول فقد ثبتت لافتة باسم المجلة على بابه ، وأما البدروم فقد خصص

---

(١) حوار ٣ .

للمطبعة التى رأى آلاتها خلال قضبان النوافذ. وصعد درجات أربع إلى الدور الأول، ثم سأل أول من التقى به — وكان عاملا يحمل بروفات — عن الأستاذ عدلى كريم صاحب المجلة ، فأشار إلى باب مغلق فى نهاية صالة خالية من الأثاث حيث تراءت لافتة رئيس التحرير ، فمضى إليه وهو يلتفت فيما حواليه علّه يجد حاجباً ولكنه ألفى نفسه منفرداً بالباب فتردد لحظة ، ثم طرق برقة حتى جاءه صوت من الداخل يقول (ادخل) ففتح الباب ودخل ، فالتقت عيناه فى نهاية الحجرة بعينين واسعتين تحدقان به متسائلتين من تحت حاجبين كثيفين أشيبين فرد الباب وراءه وقال بصوت المعتذر :

— لا مؤاخذة ، دقيقة واحدة .

فقال الرجل بصوت رقيق :

— تفضل .

وتقدم أحمد من مكتب كدست فوقه الكتب والأدوات والأوراق ثم سلم على الأستاذ الذى قام لاستقباله ، ثم جلس بعد أن جلس الرجل وأذن له فى الجلوس . شعر بالارتياح والزهو وهو يرنو إلى الأستاذ الكبير الذى تلقى عنه النور والعرفان فى الأعوام الثلاثة الماضية ، سواء عن مؤلفاته أو مجلته ، فراح يملأ عينيه من الوجه الشاحب الذى وخط الشيب شعره ، وعلاه الكبر فلم يبق له من إمارات الفتوة إلا عينان عميقتان تشعان بريقاً نافذاً . هذا أستاذه أو أبوه الروحى كما يدعوه ، وإنه الآن فى حجرة الوحى التى لا جدران لها ولكن رفوف من الكتب تمتد عالياً حتى السقف . وقال الأستاذ بلهجة المتسائل :

— أهلا وسهلا ؟

فقال أحمد بلباقة :

— جئت لأسدد الاشتراك .

ولما اطمأن إلى الأثر الطيب الذى أحدثه قوله استدرك قائلا :

— وأسأل عن مصير مقالة أرسلتها إلى المجلة منذ أسبوعين .

فارتسمت على جبين الأستاذ تقطيبة التذكر ثم قال :

— إنى أذكرك ، أنت أول مشترك فى مجلتى ، نعم وجئتنى بثلاثة مشتركين .. هه ؟ هه ؟ .

إنى أذكر اسم شوكت ، وأظننى أرسلت لك خطاب شكر باسم المجلة ؟

فقال أحمد فى ارتياح ممتناً لهذا التذكر الجميل :

— جاءنى كتاب من حضرتك اعتبرتنى فيه (صديق المجلة الأول) .

— هذا حق ، إن مجلة الإنسان الجديد مجلة مبدأ ، ولا بد لها من أصدقاء مؤمنين ؛ كى تشق طريقها فى زحمة مجلات الصور والاحتكار . فأنت صديق المجلة ، أهلا وسهلا ، ولكنك لم تشرفنا بالزيارة من قبل ؟

— كلا ، إنى لم آخذ البكالوريا إلا فى هذا الشهر .

فضحك الأستاذ عدلى كريم قائلا :

— أنت فاهم أن المجلة لا يزورها إلا الحاصل على البكالوريا ؟

فابتسم أحمد فى ارتباك وقال :

— كلا طبعاً ، أعنى أنى كنت صغيراً .

فقال الأستاذ جادًّا :

— لا يليق بقارئ الإنسان الجديد أن يحسب العمر بالسنين ، فى بلادنا شيوخ قد تجاوزوا الستين ولكنهم ما زالوا شباناً بعقولهم ، وفيها شبان فى ربيع العمر ، ولكنهم معمرون — منذ أكثر من ألف عام أو أكثر — بعقولهم ، وهذا هو داء الشرق . . (ثم بلهجة أرق) وهل أرسلت إلينا مقالات من قبل ؟

— ثلاث مقالات كان مصيرها الإهمال ، ثم مقالة أخيرة كنت أطمع فى نشرها

— عن ماذا ؟ لا تؤاخذنى فإنى أتلقّى عشرات المقالات يومياً ؟

— عن رأى لوبون فى التعليم وتعليقى عليه .

— على أى حال ستبحث عنها فى السكرتارية . . الحجرة المجاورة لحجرتى ، وتعلم بمصيرها

وهم أحمد بالقيام ولكن الأستاذ عدلى أشار إليه بالاستمرار فى الجلوس وهو يقول :

— المجلة اليوم فى شبه إجازة ؛ أرجو أن تمكث معى قليلا لنتحدث .

فتمتم أحمد بارتياح عميق :

— بكل سرور يا فندم .

— قلت إنك أخذت البكالوريا هذا العام كم سنك ؟ .

— ستة عشر عاماً .

— سن مبكرة ، حسن ، هل المجلة منتشرة فى المدارس الثانوية ؟

— كلا للأسف . . .

— أعلم هذا ، أكثرية قرائنا فى الجامعة ، القراءة فى مصر ملهاة رخيصة ولن تتطور حتى نؤمن بأن القراءة ضرورة حيوية .

ثم بعد قليل من الصمت :

— وما حال التلاميذ ؟

فنظر إليه أحمد متسائلا كأنما يستزيده تفسيراً لقوله ؛ فقال الرجل :

— إنى أسأل عن الناحية السياسية باعتبارها أوضح من غيرها .

— الأغلبية الساحقة من التلاميذ وفديون .

— ولكن ثمة كلام عن حركات جديدة ؟

— مصر الفتاة ؟ . . . لا وزن لها ، فرقة تعد على الأصابع ، والأحزاب الأخرى لا أنصار لها إلا أقارب زعمائها ، وهنالك قلة لا تهتم بشئون الأحزاب كافة ، وآخرون — وأنا منهم — نفضل الوفد على غيره ، ولكننا نطمع فيما هو أكمل .

فقال الرجل بارتياح :

— هذا ما أسأل عنه ، الوفد حزب الشعب ، وهو خطوة تطورية خطيرة وطبيعية فى آن ، كان الحزب الوطنى حزباً تركياً دينياً رجعياً ، أما الوفد فهو مبلور القومية المصرية ومطهرها من الشوائب والخبائث إلى أنه مدرسة الوطنية والديمقراطية ، ولكن المسألة أن الوطن لا يقنع وما ينبغى له أن يقنع بهذه المدرسة ، نريد مرحلة جديدة من التطور ، نريد مدرسة اجتماعية ، لأن الاستقلال ليس بالغاية الأخيرة ، ولكنه الوسيلة لنيل حقوق الشعب الدستورية والاقتصادية والإنسانية .

فهتف أحمد بحماس :

— ما أجمل هذا الكلام ؟

— ولكن ينبغى أن يكون الوفد نقطة البدء ، أما مصر الفتاة ، فحركة فاشستية رجعية مجرمة ، ليست دون الرجعية الدينية خطراً ، وهى ليست إلا صدى العسكرية الألمانية والإيطالية التى تعبد القوة وتقوم على الاستبداد وتزرى القيم الإنسانية والكرامة البشرية ، إن الرجعية داء مستوطنة فى الشرق كالكوليرا والتيفويد فينبغى استئصاله .

فعاد أحمد يقول متحمساً :

— إن جماعة الإنسان الجديد . تؤمن بهذا كل الإيمان .

فهز الرجل رأسه الكبير فى أسف وهو يقول :

— ولذلك فالمجلة هدف الرجعيين من كافة النحل ، إنهم يرمونى بإفساد الشباب .

— كما اتهموا سقراط من قبل .

فابتسم الأستاذ عدلى كريم فى ارتياح وقال :

— وما وجهتك ؟ أعنى أى كلية تقصد ؟

— الآداب .

فاعتدل الأستاذ فى جلسته وقال :

— الأدب وسيلة من وسائل التحرير الكبرى ، ولكنه قد يكون وسيلة للرجعية فاعرف سبيلك ، فمن الأزهر ودار العلوم خرجت آداب مرضية عملت أجيالا على تجميد العقل وقتل الروح ، ومهما يكن من أمر — ولا تدهش من أن يصارحك بهذا الرأى رجل معدود فى الأدباء — فالعلم أساس الحياة الحديثة ، ينبغى أن ندرس العلوم وأن نتشبع بالعقلية العلمية . الجاهل بالعلم ليس من سكان القرن العشرين ولوكان عبقرياً ، وعلى الأدباء أن ينالوا حظهم منه . لم يعد العلم وقفاً على العلماء، أجل لهؤلاء التضلع والتعمق والبحث والكشف ، ولكن على كل مثقف أن يضىء نفسه بنوره وأن يعتنق مبادئه ومناهجه ويتحلى بأسلوبه، ينبغى أن يحل العلم محل الكهانة والدين فى العالم القديم .

فقال أحمد مؤمناً على قول أستاذه :

— ولذلك كانت رسالة (الإنسان الجديد) هى تطوير المجتمع على أساس علمى .

فقال عدلى كريم باهتمام :

ـ أجل ، على كل منا أن يقوم بواجبه ، ولو وجد نفسه وحيداً فى الميدان .

فهز أحمد رأسه موافقاً فعاد الآخر يقول :

ـ ادرس الآداب كما تشاء ، وأعن بعقلك أكثر مما تعنى بالمحفوظات ، ولا تنس العلم الحديث ، ولا يجب أن تخلو مكتبتك ـ إلى جانب شكسبير وشوبهور ـ من كونت وداروين وفرويد وماركس وانجلز ، لتكن لك حماسة أهل الدين ، ولكن ينبغى أن نذكر أن لكل عصر أنبياءه ، وأن أنبياء هذا العصر هم العلماء » .

من اليسير بالطبع أن نطابق بين عدلى كريم وسلامه موسى كشخصية واحدة عبرت فى الرواية عن ذلك اللقاء التاريخى بين جيل نجيب محفوظ ، وأكثر التيارات الفكرية تقدماً فى جيل الطليعة . ذلك أننا نستطيع أن نعثر على آراء عدلى كريم مبعثرة فى كتابات سلامه موسى ، وكان الفنان بارعاً فى تركيزها خلال هذا الحوار الهام . فالإنسان الجديد هى المجلة الجديدة التى أصدرها سلامه منذ عام ١٩٢٩ من منزله بحارة جاد بالفجالة

وإذا سلمنا بأن عدلى كريم هو سلامه موسى من المقارنة الموضوعية التى تطابق بين آراء الشخصية فى الرواية وآرائها فى الواقع ، ثم أضفنا إلى عامل المطابقة اعتراف كل من الطرفين بصدق هذه المطابقة « اعترف سلامه موسى بذلك اللقاء فى إحدى يومياته فور حصول نجيب محفوظ على جائزة الدولة فى الأدب ، واعترف به نجيب محفوظ مرتين : الأولى فى تحقيق أجرى معه تحت عنوان « عصير حياتى » بمجلة الإذاعة والأخرى فى تحقيق كبير أجراه معه فؤاد دوارة بمجلة الكاتب » إذا سلمنا بهذه المطابقة بعد ذلك ، فسوف نضيف مرة أخرى تاريخ ذلك اللقاء الذى تم عند حصول نجيب محفوظ على البكالوريا عام ١٩٣٠، وبالتالى فإن شخصية أحمد شوكت فى اللقاء الفنى لم تكن سوى شخصية نجيب محفوظ الذى استبدل أحمد بكمال عبد الجواد فى تصوير ذلك اللقاء لأهداف نستكمل بحثها الآن ولكن إذا تصفحنا السطور التالية للقاء وعرفنا أن أحمد كان يرسل المقالات

إلى الإنسان الجديد ، وأن له مقالا سينشر فى عدد قريب ، ثم عدنا إلى كمال عبد الجواد فى قصر الشوق لنعرف أن مقالا ظهر له فى إحدى المجلات يتحدث عن نظرية داروين وأشياء أخرى استوقفت أباه وأصدقاءه . . لو فعلنا ذلك تمكنا من الظفر بنقطة التحول التاريخية فى حياة كل من كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ على السواء .

لقد رافق هذا التحول الخطير مجموعة من الظروف الهامة . فلقد أحب كمال عبد الجواد شقيقة صديقه حسين شداد بكل إخلاصه الرومانسى . وكانت الفتاة تجسيداً لكافة القيم التى تحملها طبقتها الاجتماعية كان مظهرها الخارجى متلائماً مع المزاج الرومانسى لكمال ، فهى فتاة باريسية على درجة عالية من الرقة والأناقة لا تشبه فى شىء بنات بين القصرين وقصر الشوق . كان فى شك من أنها تأكل الطعام كسائر البشر ، ولم يمن النفس يوماً بالزواج منها لأن الشهوة عنده غريزة حقيرة ، ومعبودته أحد ملائكة السماء هبطت على الأرض تنازلا « ولعنها لا تخلو كذلك من تعال لا يمكن أن يبرره فارق السن وحده إذ لم تكن تكبره إلا بعامين على أكثر تقدير » . والحق أن هذه العبارة وحدها تربط بين غرام كمال البكر وغرام نجيب البكر ربطاً عميقاً . فلقد أحب نجيب فى مستهل حياته وهو ما يزال فتى رومانسياً فتاة تكبره فى السن ، وتقطن فى الجناح الأرستقراطى من العباسية ، أما هو فكان يقيم فى الجناح الشعبى ، وانتهت قصة غرامه الأولى بالطبع نهاية رومانسية حزينة لا لأن الفتاة ثرية كما صورها فى الرواية، وإنما لكونه لم يكن قد شب عن الطوق بعد بحيث يسمح له بالزواج . وفى هذه النقطة أود أن أقول بأن غرامنا البكر يترك فى وجداننا عادة ذكريات لا سبيل إلى نسيانها . ولعل هذا السبب هو الذى يبرر لنا تعدد صور الحب الأول فى أقاصيص نجيب محفوظ الأولى ، ورؤيته الرومانسية للمآسى العاطفية فى بعض رواياته المبكرة .

غير أن الجدير بالملاحظة هنا ، هو استبداله عايدة شداد ، التى تنوب عن طبقة كاملة ، بالفتاة التى لم تكن تمثل له حينذاك إلا استحالة الزواج المبكر بغض النظر عن الظروف الاقتصادية وظروف السن والفارق الطبقى . ولكن نجيب محفوظ الفنان الذى لا يؤرخ للماضى وإنما يجسد « قضية فكرية » ، جعل من علاقة

الحب بديلا موضوعياً لمجموعة القيم التى يثور عليها فيما بعد . فقد كانت عايدة من أسرة تمت بصلة قرابة إلى البكوات والباسوات وأولى الأمر ، وكان مركزها الاجتماعى وتربيتها الفرنسية يعطيانها الحق فى لقاء أصدقاء أخيها حسين . وينتمى هؤلاء الأصدقاء بطبيعة الحال إلى نفس الطبقة الاجتماعية التى تنتمى هى إليها . وقد أحب فيها كمال مظاهر المرأة الحرة التى يفتقدها فى بيئته التى يخيم عليها أحد الآباء الآلهة الذين يرددون « الأنا » بين كل شهيق وزفير . كانت تقرأ الكتب وتناقش الأصدقاء وترتدى الثياب الأوربية العصرية . ومن أعماق التناقض الحاد فى داخله بين القيم السائدة على وجدانه ، وعلاقاته الاجتماعية الجديدة مع أولئك الأصدقاء وغيرهم ممن يلتقى بهم هنا وهناك ، أحس نحوها بعاطفة بعيدة عن برودة العقل ، قريبة من قداسة القيم الموروثة . فإذا كان الأب هو « الأنا الوحيدة » فى البيت ، فإن عايدة هى « المعبودة الوحيدة » خارجه . فالاستبداد الأبوى فى الأسرة ، والطغيان العاطفى فى الحب ، هما نتاج المطلقات الرومانسية فى حياة المراهق الممزقة بين القيم الإقطاعية والعلاقات البرجوازية بحيث تصبح هذه المطلقات هى الحماية الشكلية من هذا التمزق ، هى الضماد المؤقت للجرح . . فبواسطتها يتجاوز كمال مشكلات المرأة والمجتمع ، بالحب السماوى والفكر المجرد والانتماء إلى حزب الوفد والزعيم المقدس سعد . التفانى فى الحب والوطنية كلاهما ، يبلغ به ذروة التواؤم الكلى بين التناقضات الأصيلة فى تكوينه الرومانسى .

ومنذ البداية يهدينا نجيب محفوظ مفتاح التعمق فى فهم تلك العلاقة بين كمال وعايدة . فعندها كان يصارع أبناء الأحزاب المعادية للشعب ، وعندها كان يتطلع إلى حياة أسمى من الحياة التى يعيشها ، وعندها تضخمت حساسيته الشديدة إزاء مواطن النقص فى تكوينه العضوى . فما أن أشارت إلى أنفه العظيم إشارة سريعة حتى بات ليلته يتحسس هذا الأنف بيديه وخياله ومرآته وكل خلجة فى أعصابه . وعندها أحس بأن ألوهيتها ترادف ألوهية الأب ، بل هما اختلطا فى « أنا » واحدة تتحكم فى مجموع القيم التى يسير على هديها فى هذا العالم . وفى نفس الوقت كانت تطالعه خطرات الشك بين الحين والآخر فى كتب الفلسفة والاجتماع التى يقرأها . وكانت هناك الصدمات الباكرة التى طعنت خياله الغض عن الحسين . ولكن الصدمة الهائلة التى أعلنت بداية التحول التاريخى فى حياته كانت تختزنها قصة الحب المذهل التى

قالت له نهايتها أنه ضحية اعتداء منكر تآمر به عليه القدر وقانون الوراثة ونظام الطبقات وعايدة وحسن سليم وقوة خفية غامضة لم يشأ أن يسميها . وعلى التو تصور جثته تقذف بها الأمواج إلى الشاطئ وقد امتص البحر الرهيب جمالها ونبلها «ولنعترف بعد هذا كله بأن الملل يطوق الكائنات وأن السعادة ربما كانت وراء الموت ، وبأن قاطرة الحياة تسير وأن محطة الموت فى الطريق على أى حال » . . اعترف لها بحبه . ولكن معذرة ، فقد سبقه حسن سليم إلى الفوز الطبيعى بها فهو ابن أحد القضاة من طبقتها، وهى ما كانت تنظر إليه إلا لتغرى حسن بسرعة الزواج منها . هذا شيء طبيعى للغاية ، أن تتزوج عايدة من حسن . ولكن كيف يصبح هذا الشيء طبيعياً بالنسبة له ؟ هنا يحدث الخلل النفسى والتفكك الروحى ، وتمسى شخصيته نهباً لصراع حاد لا يهدأ .

جعل الفنان من الصراع الطبقى عاملا حاسماً فى النهاية المأساوية لقصة الحب ، ولكنها تحمل فى الواقع دلالة أكثر أهمية من الناحيتين الفنية والفكرية . ذلك أن عايدة كانت تمثل له مجموعة القيم التى أتاحت لعينيه مدى معيناً من الرؤية ، فجاءت نهاية القصة تحطم هذه المجموعة من القيم الرومانسية فى جوهرها ، وتوسع مجال رؤيته وتزيده عمقاً . ومن الزاوية الفنية كانت قصة عايدة مقدمة ضرورية للوجه الآخر من هذا التحول التاريخى فى حياته « ومن عجب أنه وجد فى الحياة السياسية صورة مبكرة لحياته. فكان يطالع أنباءها فى الصحف وكأنما يطالع مواقف مما مر به فى بين القصرين أو العباسية . هذا سعد زغلول — مثله هو — شبه سجين وهدف للطعنات الباغية والحملات الظالمة ولخيانة الأصدقاء وغدرهم . وكلاهما — هو ، وسعد — يكابدان أحزاناً من اتصالهما بأناس علوا بأرستقراطيتهم وسفلوا بفعالهم ، تقمص شخص الزعيم فى كدره كما تقمص حال الوطن فى قهره ، وكان يلاقى الموقف السياسى وموقفه الشخصى بعاطفة واحدة وانفعال واحد . فكأنما كان يعنى نفسه وهو يقول عن سعد زغلول : أتليق هذه المعاملة الظالمة بهذا الرجل المخلص ؟ وكأنما كان يعنى حسن سليم وهو يقول عن زيور : خان الأمانة واستحل القبيح فى سبيل الاستيلاء على الحكومة . وكأنما كان يعنى عايدة وهو يقول عن مصر : هل تخلت عن رجلها الأمين وهو يذود عن حقوقها؟» كان هذا التزاوج الحميم بين حبه لعايدة وحبه للشعب تأكيداً ملحاً من جانب

الفنان بأن الانتماء فى حياة ذلك الجيل هو قدر المرحلة الحضارية المتخلفة والتقاليد غير الديموقراطية فى أسلوب الحكم ، حيث إن الانتماء هو الكفاح من أجل الحصول على القدر الأدنى من الحرية ، ومن ناحية أخرى كان ثمة تزاوج مماثل بين مأساة الحب والرغبة الحادة فى اللاانتماء « لم أعد من سكان هذا الكوكب ، غريب أنا وينبغى أن أحيا حياة الغرباء » . تردنا هذه النقطة إلى بداية حديثنا عن ذلك المقال الذى قرأه أبوه وأصدقاؤه فجن أبوه وتفكه أصدقاؤه . كان المقال شرحاً وافياً لنظرية داروين فى تطور الأحياء . وكانت تعلن فى جرأة عجيبة أن صاحبها لا يقيم وزناً كبيراً لما يقال عن أسطورة آدم وحواء . وبالرغم من أنه سبق أن نشر فى إحدى المجلات بعض التأملات الفلسفية والأنات العاطفية ، إلا أن خطورة هذا المقال تنبع من المعركة الجهنمية التى شبت فى صدره وكاد عقله يحترق فى أتونها « بالأمس ناضل نفسه وعقيدته وربه نضالا عنيفاً أعيا روحه وجسده واليوم عليه أن يناضل أباه ، غير أنه كان فى الجولة الأولى معذباً محموماً ، أما فى هذه الجولة فهو خائف مرتعب ، إن الله قد يؤجل عقابه ، أما أبوه فشيمته التعجيل بالعقاب » و «لم يكن دون أبيه انزعاجاً ولم يغمض له جفن ليلتها حتى الصباح ، وتقلب فى الفراش متسائلا عن آدم والخالق والقرآن ، وقال لنفسه مرة وعشراً ؛ القرآن إما أن يكون حقاً كله أو لا يكون قرآناً . إنك تحمل على لأنك لم تدر بعذابى ، لو لم أكن قد اعتدت العذاب وألفته لأدركنى الموت تلك الليلة » . كان قلبه مفعماً بالآلام « ألم الحب الخائب وألم الشك وألم العقيدة المتحضرة » ، « إن الموقف الرهيب بين الدين والعلم أحرقك ، ولكن كيف يسع عاقل أن يتنكر للعلم ؟ » . . مأساة الحب إذن هى المقدمة التمهيدية لمأساة القيم المنهارة ، وكلاهما يرافق المرحلة السياسية البشعة فى تاريخنا الحديث منذ بدأت إرهاصات أزمة الرأسمالية الكبرى على النطاق العالمى ، وبدأت أظافر الاستعمار والرجعية المحلية تغتال حريات الشعب الديموقراطية . تلك الأحداث التى يصمها كمال بأنها « كالت زماننا بالسواد » . . واستجاب كمال تلقائياً للخمر والمغامرة « لا دين ولا عايدة ولا أمل ، فليكن الموت » . كلا ، هناك شيء آخر قبل الموت ، هناك ذلك الوجه الآخر للتحول ، كان الوجه الأول هو عايدة ، المعادل الوجدانى لفكرة الصراع الطبقى ، وكان الوجه الآخر هو أحمد عبد الجواد — الأب الإله — المعادل الوجدانى

لفكرة القيم . فقد ظلت ألوهية الأب على عرشها متربعة فى ارتياح إلى أن اكتشف ياسين — أحد أخوة كمال — جانباً خافياً من حياة أبيه . اكتشفه صدفة فى بيت زبيدة العالمة وهو يضرب بالدف ويهرج مع نخبة من الأصدقاء كأى رجل خلق للمجون والملذات لا لشىء آخر . وبينما يخاطب ياسين أباه من الداخل « اليوم عيد ميلادك فى قلبى ». نلمح القسمات النهائية فى تحول كمال التاريخى وهو يستقبل الخبر الغريب قائلا : «هل ثمة حقيقى وغير حقيقى ؟ ؟ ما علاقة الواقع بما فى رؤوسنا ؟ ما قيمة التاريخ ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعايدة الحبلى ؟ أنا نفسى ما أنا ؟ » . إلى أن يقول : « ومع ذلك فالمصادفة وحدها هى التى عرفتك بحقيقة الرجل ، والمصادفة هى التى لعبت فى حياتك أخطر الأدوار . لو لم أصادف ياسين فى الدرب لما انقشعت عن عينى غشاوة الجهل ، لو لم يجذبنى ياسين على جهله إلى القراءة لكنت اليوم فى مدرسة الطب كما تمنى أبى ، او التحقت بالسعيدية ما عرفت عايدة . ولو لم أعرف عايدة لكنت إنساناً غير الإنسان ولكان الكون غير الكون . ثم يحلو للبعض أن يعيب على داروين اعتماده على المصادفة فى تفسير مذهبه » .

ويضىء لنا نقطة التحول فى حياة كمال عبد الجواد المرادفة فكرياً لحياة نجيب محفوظ ذلك المقال المنشور بالمجلة الجديدة فى أكتوبر عام ١٩٣٠ بقلم نجيب محفوظ تحت عنوان « احتضار معتقدات وتولد معتقدات » حيث يقول إن « الإنسان بطبعه وبحكم العاطفة الدينية التى تملأ جوانب نفسه يتشوق دائماً لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية ويبذل فى سبيلها من نفسه ما كان يبذله سلفه القديم فى سبيل الله أو قيصر » . إلى أن قال بوضوح : « ولو أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذى سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا — أو لأحببنا أن نقول — بأنه مذهب الاشتراكية » . ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ فى ذلك الوقت على وجه التحديد كان قد اتخذ موقفاً محدداً من مسائل عدة على رأسها جميعاً تقف مسألة القيم . فهو يرفض أولا مجموعة من القيم ويستضيف ثانياً — وفى نفس اللحظة — مجموعة أخرى جديدة من القيم . أى أن الرفض هنا جزء لا ينفصل عن الانتماء . ولا ريب أن اشتراكية نجيب حينذاك ليست هى الاشتراكية العلمية الحقة لأن هذه يجنح إليها المنتمى إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة غير متأزمة ، أما اشتراكية كمال فهى مستقاة من فابية سلامه موسى أكثر

من اعتمادها على كارل ماركس . غير أنها تفصح عن اتجاه نحو العلم ومفاهيم العدل الاجتماعى التى كانت تغمر عقول المثقفين المصريين فى ثلاثينيات هذا القرن على ضوء اتجاهات أوجست كومت ودور كايم . بالإضافة إلى ذلك التيار الفكرى القادم مع أبحاث فرويد فى علم النفس وبرجسون فى الفلسفة وكارى فى العلم . . هذه الأبحاث التى فتحت نوافذ عقولنا على معان جديدة عن الحتمية والاحتمال واللاوعى وغيرها مما جعل أضواء المعرفة تركز أشعتها على دور « العقل » من ناحية ، و « تقييم الأشياء » من ناحية أخرى . هذا الموقف من القيم نكتشف آثاره عند كمال عبد الجواد فى محاولته صياغة نظرية علمية « يمكن الاعتماد عليها » فى إنشاء فلسفة عامة للوجود . ذلك أنه أصبح « يفكر فى ميلاده بعقل جديد ، عقل قد عب من منهل الفلسفة المادية حتى ألم فى شهرين بما تمخض عنه تفكير الإنسانية فى قرن من الزمان » ، وأيضاً « فالجهاد فى سبيل ربط مصر المتأخرة بركب الإنسانية عمل نبيل وإنسانى كذلك » . هذا الموقف الجديد من القيم يستلزم تغييراً جذرياً فى نظرة كمال إلى النقاط الأساسية فى حياته : الزواج ، الأدب ، المسألة الوطنية ، الدين ، الفكر ، وما إليها من الأمور التى تعتبر محركاً مباشراً لتحوله الجديد .

أما الزواج فقد سبق له أن رفضه رفضاً رومانسيًّا لفصله العلاقة بين الزواج والحب وتساميه بالحب إلى درجة ملائكية لا تهوى به إلى « حضيض » الزواج . وكانت عايدة هى الحب والحب هو عايدة ، وكلاهما يرادف السماء والألوهية والعبادة . لذلك كانت الشهوة الجنسية لديه غريزة حقيرة ، أما الآن فهو يرى أن « عايدة ذهبت فيجب أن أخلق عايدة أخرى بكل ما ترمز إليه من معان » وبعد أن كان يرفض لقاء تحت القبو مع نرجس وقمر وفؤاد الحمزاوى ، أمست الخمر وبيوت الدعارة هى ملجأه الوحيد ، وأما الأب « فليتك لم تضن علينا بصداقتك ، ولكن لست وحدك الذى تغيرت فكرته ، الله نفسه لم يعد الله الذى عبدته قديماً » ثم يهتف من أعماقه ليسمط الأب المستبد . و « الإيمان بالله هو الذى جعل من الموت قضاء وحكمة يبعثان على الحيرة ، وهو ليس فى الحقيقة إلا نوعاً من العبث » . والأسرة يجب إلغاؤها « وأن تزول الأبوة والأمومة بل هبنى وطناً بلا تاريخ وحياة بلا ماض» ، والحرية « مهما يكن من أمر فسأمقت ما حييت الأسر وأعشق الحرية المطلقة » ،

« أريد عالما يعيش فيه الإنسان حرًّا بلا خوف ولا إكراه» وأما الدين فإن « أقدم الآثار المتخلفة على وجه الأرض أو فى باطنها معابد وحتى اليوم لا يخلو منها مكان فتى يشب الإنسان عن طوقه ويعتمد على نفسه » وذكر كيف انجلى قبر الحسين « عن أول مأساة فى حياته، ثم كيف تتابعت المآسى بعد ذلك غير مبقية على حب أو عقيدة أو صداقة ، وكيف أنه رغم ذلك كله لا يزال واقفاً على قدميه، يرنو إلى الحقيقة رنو العابد ، غير آبه لطعنات الألم » مؤثراً القلق الحى على الطمأنينة الخاملة ، ويقظة السهاد على راحة النوم ، والطريق إلى نسيان كل شىء إذا كان ثمة سبيل إلى النسيان فهو تحليل الحب إلى عناصره الأولية ، والانشغال بهموم كبرى ، والشراب والجنس والفلسفة جميعاً .

ومع هذا سيبقى ذلك الأنف العظيم فى الوجه الضيق « كجندى إنجليزى فى حلقة ذكر » يشير بصورة دائمة إلى مركب النقص الخطير فى حياة كمال . فهو لعلامة الوحيدة التى تذكر بما أسماه استبداد أبيه قبل أن يولد ، وكذلك استبداد معبودته بعد أن ولد . وإذا كانت ثورته على الأب الإله من جهـــة ، وعايدة المعبودة من جهة أخرى ، قد تحولت به وجهة أخرى لا تخضع للقيم السطحية التى تقاس بها مظاهر الحياة ، فإن ذلك الأنف الضخم بعد ذلك يظل رمزاً كبيراً إلى إحساس كمال بالنقص إزاء الكثير من مظاهر هذه الحياة . وهذا هو منهج نجيب محفوظ فى التفكير الفنى حين يجسد إحدى المشكلات الفكرية أو الأزمات العقلية فى إطار عاطفى يهز المشاعر ، ثم يتسرب من القالب الوجدانى فى هدوء إلى الهدف الفكرى مباشرة .

والحق أن هذه الصورة للانقلاب الخطير الذى حدث فى حياة كمال عبد الجواد كشخصية فنية ، وفى حياة نجيب محفوظ الواقعية (من ناحية الأزمة فى جوهرها لا فى إطارها الخارجى الذى تضمن قصة الحب والأب والحسين) لا يمكن تصنيفها بإحدى خانات الفكر التقليدية . فهى لا تشكل خطاً ماركسياً حاسماً ولا تميل إلى أحد خطوط الفكر اليمينى على الإطلاق ، ذلك أن الثقافة المستوردة التى أسهمت بصورة جدية فى الانقلاب يمكن تمثلها ، أما معاناتها فلا تتم إلا من خلال المشاركة فى إبداعها . والتمثل العقلى واللامعاناة، يخلقان التناقض بين الاقتناع المجرد عن السلوك

الواقعى ، فالانقسام فى شخصيتنا بين منطقها العقلى وسلوكها العملى . وأضيف أن الانتماء فى الشرق العربى يتم بغية الحصول على الحد الأدنى من الحرية، بينما اللاانتماء فى الغرب يتم بهدف حماية ما تحقق للامنتمى من حرية . واللاانتماء فى ذاته مبالغة فى تصور حرية الفرد تصل بهذا الفرد إلى الشلل التام . أما فى الشرق العربى فالمبالغة لا تحدث من جانب المثقفين فى الأغلب ، وإنما يظهر أثرها فى تضخم انتصارات أعداء الحرية والديموقراطية الذين يغتالونها بلا هوادة . وإذا كان العامل ينتمى إلى قضيته الواضحة بلا عقد ، فإن المثقف البرجوازى يرتبط بهذه القضية عن طريق الفكر ، أى أنه ينتمى إلى قضية ما بالتبنى لا عن أصالة طبقية . من هنا لا يستشعر العامل أزمة داخلية عميقة إذا غابت الديموقراطية. أما المثقف الذى يرتبط أساساً بالفكر ، فإنه يتأزم أشد التأزم . ومع ذلك فإن المثقف البرجوازى المنتمى إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة ، تحل له عملية الانتماء الإيجابى نفسها الكثير من جوانب الأزمة .

ويختلف الوضع اختلافاً كبيراً عند المثقف البرجوازى الذى لا يرتفع انتماؤه إلى المستوى الثورى ولا يهبط إلى مستوى اليمين الرجعى، ولكنه يظل « تعبيراً جامداً » عن شريحته الاجتماعية فى صورتها المتكاملة، أى فى ذبذبتها وتمزقها بلا توقف عن الغليان . لا يقال إذن عما يحسه من قلق وشك وبلبلة أنها رواسب برجوازية، لأنه فى واقع الأمر لم يتخل لحظة واحدة عن تكوينه البرجوازى بكل ما يشتمل عليه من حيرة وتمزق ، ولكنه لا يتخلى أيضاً لحظة واحدة عن الوقوف إلى جانب التقدم الاجتماعى ، وإن ظل وقوفاً سلبيًّا فى كثير من الأحيان يعبر عنه الانتماء إلى حزب الوفد فى معظم مراحل تطوره مهما شاب هذا الحزب من انحرافات عن مصالح الشعب فى بعض هذه المراحل . كما يعبر عنه اتخاذ الكتابات الفكرية وسيلة وحيدة للتغيير دون الانخراط الفعلى فى العمل السياسى . ولعل الانحياز المطلق إلى حزب الوفد هو انحياز تاريخى لا أكثر، بمعنى أنه انحياز إلى تلك المبادئ الأولى العزيزة التى نادى بها الوفد أثناء الثورة كالاستقلال والديموقراطية . ولعل الديموقراطية بالذات هى المطلب الأساسى عند المثقف البرجوازى المتجه مع رياح الفكر إلى أهداف تعادى التخلف الحضارى المرير . ينبغى أن نضيف إلى معالم الأزمة طبيعة المقومات الخاصة بالمنتمى اليسارى فى بلادنا إبان تلك الفترة، فقد ظلت الحركة اليسارية

نهباً للتفكك النظرى والتنظيمى أمداً طويلا ، فى الوقت الذى نشطت فيه كل من مصر الفتاة والإخوان المسلمين نشاطاً رهيباً ، فكان من المستحيل أن تتضح الرؤية أمام المنتمى المأزوم ، بل كان من الطبيعى أن يفرز أحماض القلق والشك والتردد من أعماق تكوينه الممزق ، المحاط بتلك الظروف البشعة .

يقول الدكتور عبد المنعم المليجى فى كتابه حول « تطور الشعور الدينى عند الطفل والمراهق » : « إن الفرد لا يتخلى عن عقائده بمجرد أن تغزو الأفكار الحرة ذهنه . لأن دوافع فى أعماق نفسه تعرقل تحرره الدينى ، ورغبات فيها تشبعها تلك العقائد ، وليس من اليسير التضحية بها إرضاء لمطالب عقلية على سطح الحياة النفسية ، ولأن المسألة ليست استبدال شىء بآخر ، وإنما هى تحول كلى للنفس برمتها من اتجاه إلى اتجاه مغاير » . . . إلى أن يقول : « نستطيع أن نقرر إذن أن الانقلاب الدينى ليس حادثاً بسيطاً طارئاً كاهتداء عقلى مفاجئ ، إنما هو تحول عام فى الشخصية »[1] . ويقول بول هازار فى كتابه حول « أزمة الضمير الأوروبى » أن المقارنة بين الأخلاق والمبادئ والفلسفات والأديان تصل بنا إلى معنى النسبية والمعارضة والشك ، وأن التاريخ كله لم يكن إلا شكاً مستمراً [2] .

والشك فى حياة كمال عبد الجواد هو المحور الذى تدور حوله أحداث الجزء الأخير من الثلاثية . وهو الوليد الشرعى الأول لنقطة التحول التاريخية فى حياة كمال . وهو ربيب الانشطار الحاد فى شخصيته . وجاءت « السكرية » تجسيماً موضوعياً لهذا الانقسام فى الشخصية . لم يعد الانقسام مقصوراً على تلك الهوة العميقة الفاصلة بين العقل والسلوك . أصبح ثمة انقسام فى العقل ، وانقسام مماثل فى السلوك يتوجهما انقسام أكبر بين العقل والسلوك . وتبدأ أحداث السكرية عام ١٩٣٥ أى بعد مرور ثمانى سنوات على أحداث قصر الشوق ، فنستقبل كمال عبد الجواد المفكر الذى ينشر مقالاته الفلسفية بمجلة « الفكر » بغير أجر . والمقال الذى تشير إليه بداية أحداث الرواية عن البراجماتيزم . ولن نتعب كثيراً حين نعرف أن مجلة الفكر هذه هى مجلة « المعرفة » التى كان يكتب فيها نجيب محفوظ آنذاك . ويكاد نجيب أن يسمى صاحبها باسمه الحقيقى حين دعاه عبد العزيز

(١) مطبوعات جماعة علم النفس — نشر دار المعارف .

(٢) الطبعة العربية عن دار الكاتب المصرى — ترجمة جودت عثمان ومحمد نجيب المستكاوى — ١٩٤٨ .

الأسيوطى ، وهو فى واقع الحياة عبد العزيز الإسلامبولى . هذه الحقيقة شديدة الأهمية فى تتبع المقارنة بين الشخصية فى الفن ، والشخصية فى الواقع . فنجيب محفوظ كتب فعلا فى عدد سبتمبر عام ١٩٣٤ من المجلة الجديدة مقالا تحت عنوان « البراجماتيزم أو الفلسفة العملية » . والتلاعب بالسنين أو أسماء المجلات ليس إلا من دواعى الفن التى لا تقوم برهاناً على منافاة الفن لحقيقة واقعية، بل ربما أكدت بغير أن يقصد الفنان اتجاه هذه الحقيقة وواقعيتها . ثم نقرأ له بحثاً آخر تحت عنوان « الله » فى نفس المجلة بعددى يناير ومارس عام ١٩٣٦ وبحثاً آخر عن « السيكلوجية واتجاهاتها وطرقها القديمة والحديثة » فى عدد مارس ١٩٣٥ . وينطبق على هذه المقالات وغيرها ما قاله كمال عبد الجواد من أنها فلسفات قديمة وحديثة تنقد احياناً العقائد والأخلاق ولكنها فى النهاية ليست إلا استعراضاً محايداً فى معظمه لتيارات الفكر الغربى المعاصر له وقتئذ .

والاستعراض المحايد لتيارات الفكر هو المظهر الخارجى للشك الذى تسلل إلى حياة كمال كلها . والشك يغرس فى أعماقه بذور الإحساس بالعبث واللاجدوى . والواقع يفرض عليه الانتماء إلى الحياة بأن يضفى عليها معنى ما . لهذا كان الانقسام الأول فى شخصية كمال هو الانقسام العقلى . واستخدم الفنان فى تجسيد هذا الانقسام رمزاً شديد الإيحاء بأبعاد المعركة . وكان تقسيمه للرواية الكبيرة إلى ثلاثة أجزاء بمثابة المنهج التعبيرى الدال على هذا الرمز . فربما لا نستطيع أن نقارن بين أحمد عبد الجواد وبين أبناء جيله الواقعى، ولكنه بلا ريب كان يحمل فى تكوينه معظم ملامح العصر خلال القيم بكل ما تحتويه من تناقضات . فهو يمثل سطوة القيم الإقطاعية المستبدة كما يمثل فى نفس الوقت تحلل هذه القيم من الداخل . وهذا ما ترى « بين القصرين » إلى تجسيده ، وما الإطار التاريخى الذى يضمها إلا التبرير الزمنى لوجود هذه القيم . أما فى قصر الشوق فهناك عايدة تمثل القيم البرجوازية بكل ما تشتمل عليه أيضاً من تناقضات . فهى عنوان الحرية والثقافة والرقى، كما أنها عنوان السطحية وتبادل المنفعة . والوجه الآخر من صورة قصر الشوق هو كمال عبد الجواد الذى يمثل الشك فى قيم الأب الإله وقيم عايدة المعبودة على السواء . ويجىء أحمد شوكت فى « السكرية » كحل « عقلى » لجيل المأساة الحضارية ، بالانتماء إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة غير متأزمة . أى أن أحمد شوكت فى واقع الأمر ليس شخصية روائية

بالمعنى الفنى الدقيق ، وإنما هو مجرد حيلة فنية لحلم اليقظة الذى يجسد الحل لأزمة كمال . نستدل ذلك من التصور الرومانسى للمناضل اليسارى فى بلادنا فهو — أحمد شوكت أو سوسن — نموذجى فى كل تصرفاته ، يستوحى سلوكه فى أدق جزئيات حياته اليومية من تعاليم ماركس وانجلز . وليست هذه هى الشخصية الحية بتناقضاتها مع نفسها ومع الواقع ومع الفكر .

أما إذا ألغينا تصورنا الرومانسى لشخصية أحمد ، فإننا حينئذ نتعرف على سماته الرامزة إلى الجانب الفنى من شخصية كمال ، الجانب الذى يفرض عليه صراعاً لا يكل ، الجانب الذى يقسم شخصيته العقلية من الداخل إلى قسمين متنازعين بضراوة تجعله يقول: « أنا الحائر إلى الأبد » . فأحمد شوكت فى الحقيقة هو الوجه الآخر لكمال عبد الجواد ، هو الحلم والأمنية ، هو الامتداد المثال الذى يرجوه ، ولهذا لا ندهش أن يسجل نجيب محفوظ لقاءه بسلامه موسى من خلال شخصية أحمد شوكت ، فليس هذا خلطاً على الإطلاق ، وإنما هو الإحساس العميق بالمرارة بأن كمال يمثله فى الواقع ، وأحمد يمثله فى الحلم ، فإذا اختلط الواقع بالحلم فليس لنا أن نتهم سوى هذا التمزق الملتاع فى الشخصية المنقسمة على نفسها التى تجسد أول بطولة تراجيدية فى الرواية المصرية. فبينما كان المفروض أن يولد البطل التراجيدى فى الأدب المصرى على خشبة المسرح حيث يتوفر له البناء الدرامى الأكثر تجسيداً لطبيعته من البناء الروائى . نرى أن الاضطراب العظيم الذى رافق النهضة الأدبية فى بلادنا كمجموعة من التفاعلات بين واقعنا المحلى والحضارة الغربية ، لم يتح لكتاب المسرح عندنا فرصة الاهتداء إلى معنى البطولة التراجيدية أولا ، فالاهتداء إلى بطل العصر فى مرحلتهم الحضارية ثانياً ، حتى يمكنهم تقديم البطل التراجيدى المصرى الذى طال اختفاؤه منذ أيام الإله المعذب أوزوريس إلى العصر الحديث . ولهذا كان نجيب محفوظ موفقاً إلى أبعد حد حين وضع كلتا يديه على سمات البطل المعذب فى جيله ، ثم استطاع أن يصوغ مأساته فى ثلاثيته الروائية . ولو أننا نظرنا إلى الثلاثية على ضوء المفهوم الكلاسيكى فالرومانسى للبطولة التراجيدية ، لاستطعنا أن نلتقط أبعاد القضية الفكرية الكبيرة التى تختزنها هذه البطولة ، ولاستبعدنا نهائياً الفكرة القائلة بأن الفنان يؤرخ للمجتمع المصرى أو أنه قام بعملية مسح اجتماعى .

انقسام الشخصية هو محور بطولة كمال التراجيدية . والفنان لا يغير منهجه فى التفكير الفنى على طول الثلاثية . فبينما تمثل « بين القصرين » ألوهية الأب المتربع على عرش القيم السائدة وتحللها ، وتمثل « قصر الشوق » بداية التمزق الضخم بين هذه القيم والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، فإن « السكرية » هى تجسيم الانقسام الأكبر فى كل من العقليه والسلوك فى الشخصية الواحدة . أحمد شوكت ورياض قلدس يجسدان الجانب العقلى المرتبط باليسار الإيجابى المتكامل فكرياً (أحمد) ، والمرتبط بالأدب والفن تعبيرياً (قلدس) . . ذلك أن الصراع العقلى الذى نشب فى أعماق كمال ، كان صراعاً متعدد الأبعاد ، فهو أولا صراع بين الانتماء « القدرى » الأصيل ، والشك الطارىء ، وهو ثانياً صراع بين اتخاذ الفلسفة أو الأدب غاية موضوعية للحياة ، وتحقيقاً ذاتياً للوجود . أما الانقسام فى السلوك العملى ، فتجسده (بدور) أو عايدة الجديدة التى خلقها من نفس الوعاء الذى أنبت الأولى ، ولكن فى ظروف أخرى تناسب القيم الجديدة .

أى أن السكرية لم تكن مرحلة تاريخية فى حياة أسرة بقدر ما كانت تجسيماً موضوعياً للشخصية المنقسمة على نفسها ، أو بطولة كمال التراجيدية . فليست الشخصيات الرئيسية فيها إلا وجوها متعددة لشخصية واحدة هى كمال عبدالجواد ، استخدمها الفنان كحيلة روائية يبرز بها أبعاد المأساة الكامنة فى أعماق هذه الشخصية ، والرامزة بدورها إلى مأساة جيل كامل . ولعل ذلك الإطار التاريخى هو الذى يضفى عليها سمات الشمول التى تجعل منها مأساة مجتمع وحضارة . أى أن الثلاثية ليست إثباتاً روائياً للحتمية التاريخية أو قوانين الوراثة حتى يقال إن الأجزاء الثلاثة فى تسلسلها المتطور فيما يشبه الجبر يؤكد هذه الحتمية وتلك القوانين ، لأن هذين العاملين يدخلان ضمن العناصر المكونة للعمل الفنى ككل ، ولكنهما لا يشكلان أوجه القضية الفكرية الأساسية . كذلك فإن الثلاثية ليست معرضاً لعديد من « الموضوعات » التى ترافق أجيالا مختلفة ، كأن يقال إن بين القصرين هى قصة الأب المستبد الماجن ، وأن قصر الشوق هى قصة الحب الخائب ، وأن السكرية هى قصة الجيل المؤمن . . كلا إن هذا التصور الذى تغذيه بضعة عناصر فنية فى أدب نجيب محفوظ ، كالتفاصيل والأحداث التاريخية والموضوعات المختلفة ، هذا التصور يجانب التوفيق إلى أبعد حد ما دامت هذه العناصر تخدعه فيأخذ موقفاً

مسبقاً من العمل الفني بتصنيفه فى خانة الاتجاه الواقعى أو الطبيعى أو ما شابههما . على أنه إذا كان من الممكن التماس العذر زمناً لأولئك الذين طابقوا بين نماذج الأدب الواقعى أو الطبيعى وبين الثلاثية على ضوء التشابه فى كثرة التفاصيل أو اتخاذ القطاع الاجتماعى أو الشريحة التاريخية خامة إنسانية للعمل الأدبى ، فإننا لا نستطيع أن نبرر ثباتهم على هذا الرأى إلا بأنه تجاهل للفروق الجوهرية بين أدب القضايا الفكرية وأدب الاتجاهات أو التيارات أو المذاهب الفنية والفكرية الذى يستهدف البرهان العلمى أحياناً — كما هو الحال عند زولا — على صحة قانون ما . الثلاثية كما قلت منذ البداية تنتمى إلى النوع الأول ، إلى أدب القضايا الفكرية الذى لا يبرهن على شىء وإنما يبلور قضية أو أزمة ما ،لا تستهدف تحليلها بقدر ما ترمى إلى تجسيدها . وربما تتضمن عبر السياق أدلة اجتماعية أو براهين تاريخية أو ما يشبه التجارب العلمية ، ولكن هذه كلها تأتى كشىء ثانوى إلى جانب القضية أو الأزمة الرئيسية .

لهذا كان كمال عبد الجواد هو القضية الكبيرة فى الثلاثية ، وإذا كانت بين القصرين قد صورت طفولته ، والسكرية صورت كهولته ، بينما ركزت قصر الشوق على أزمة (الشباب) . . فإننى لا أرى الطفولة فى بين القصرين ، ولا الكهولة فى السكرية ، بقدر ما أرى هنا وهناك بناء من القيم ، كانت بين القصرين هى جناحه الرجعى الموغل فى الرجعية ، وكانت السكرية هى جناحه المتقدم على الدوام . . وعلينا فى هذا التصور أن نغمض الطرف عن شخصية متقدمة فى بين القصرين مثل « فهمى » أو شخصية رجعية فى السكرية مثل « عبد المنعم » لأن أمثال هاتين الشخصيتين تأتيان لأسباب فنية وفكرية لا تلغى اتجاه السهم الذى يشير إليه البناء فى مجموعه. فى بين القصرين نلتقى بياسين وفهمى معا ، لمجرد أن يستخدم الفنان اللون الأبيض إلى جانب اللون الأسود فى إبراز أحدهما : ياسين الذى اتخذ من « اللذة» قبلة له فى الحياة ، تختفى دونها كافة المغريات والمسئوليات ، وفهمى الذى اتخذ السياسة والوفد بالذات محراباً له فى الوجود . . ومن صميم هذه الشريحة الاجتماعية الشديدة التباين ، نبت كمال . أى أن بين القصرين فى مخيلتى هى تجسيم للفوضى والبلبلة التى أفرخت أزمة كمال فيما بعد ، خاصة إذا كان عاهل بين القصرين يجسد هذا التناقض الحاد فى شخصيته الواحدة : رجل بار نهاراً

ورجل الملذات ليلا . هذه الشخصية المزدوجة التى عبرت عن نفسها وراثياً فى شخصيتى ياسين وفهمى ، جاءت بكمال ليواجه هذا الازدواج بشجاعة البطل ذى الشخصية المنقسمة . وفرق كبير وهام بين ازدواج الشخصية وانقسامها . فالازدواج يعنى هوة ما بين الذات الأصلية الخافية عن العيون ، والواجهة المرئية أمام الناس ، ومن ثم يكون التضليل والخداع والكذب ، النجوم التابعة للشخصية المزدوجة التى لا تحقق وجودها ، ولا تؤكد ذاتها الأصيلة . أما الشخصية المنقسمة فإنها لا تحقق وجودها أيضاً ، لا لأن ثمة مسافة بين الذات والواجهة المعلقة من الخارج ، بل لأن هذه الذات بعينها هى التى تعانى الانشطار بين الواقع والحلم ، فليست هناك واجهات معلقة فى الخارج . إن انقسام الشخصية لا يتيح الفرصة لأن تكون ثمة مسافة أخرى بين هذا الجوهر المنقسم ، وأية لافتات خارجية تحمل الخداع والتضليل والكذب ، يكفى ما به من عذاب فى الداخل . هو إذن شخصية كاملة العراء أمام النفس ، والعراء وحده يعذبها ، لأن هذه النفس مشطورة ، منقسمة ، وهذا هو الدور الذى تؤديه بين القصرين فى الواقع الروائى ، إنها مجموعة من القيم الازدواجية ، ومن صلبها خرج كمال يحمل صليب الانقسام .

أما السكرية فلها شأن آخر ، بالرغم من أن الفنان يستخدم منهجاً واحداً فى التفكير الفنى : أحمد وعبد المنعم ، اليسارى واليمينى ، هما أبناء الأسرة الواحدة ، أى أن الأرض الاجتماعية والتاريخية التى أنبتتهما واحدة ، فلماذا توجد شخصية كعبد المنعم ؟ أو لماذا توجد شخصية كأحمد ؟ إننا نسلم تقريباً بأن ثمة علاقة بين شخصيتى أحمد وكمال قبل أن نصل إلى أنهما شخصية واحدة . تبدو هذه العلاقة فى أوضح صورها حين نقرأ عن كمال أنه يشعر بأحمد كأقرب الجميع إلى روحه وأنه كان معجباً بأحمد « غابطاً له شجاعته وقوة إرادته وغيرهما من المزايا التى حرم هو منها وعلى رأسها الإيمان والعمل والزواج كأنما قدبعث فى الأسرة كفارة عن جموده وسلبيته » . كذلك فحين يتم اعتقال أحمد وعبد المنعم لا يذكر سوى كلمات أحمد عن الثورة الأبدية ويذهب فى ترديدها إلى حد يتصور رياض قلدس إزاءه أن ثمة انقلاباً خطيراً يوشك أن يقع فى حياة كمال . ونحن لا ننسى ذلك اللقاء التاريخى بين أحمد وعدلى كريم الذى يرادف فى الحياة الواقعية ، اللقاء الهام بين جيل نجيب محفوظ وجيل سلامه موسى . فإذا كان كمال عبد الجواد

المنتمى

هو الشصخية الفنية الرامزة إلى جيل نجيب محفوظ يمكن القول بأن لقاء عدلى كريم مع أحمد هو بعينه لقاء مع كمال .

أحمد شوكت إذن ابن شقيقة كمال فى الرواية من ناحية المظهر ، ولكنه يقوم بتجسيد أحد طرفى النزاع أو الانقسام فى شخصية كمال العقلية ، هو الطرف الجوهرى الأصيل ، وإن كان لا يزال فى دور الحلم والأمنية ، هو الطرف المنتمى إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة . أما عبد المنعم فهو الحيلة الفنية التى تعرف عادة بلعبة النقائض التى تزيد بعضها البعض وضوحاً ، إن وجوده لا يسجل تيار الانتماء اليمينى فى مرحلة الفاشية الدينية فحسب ، بل هو يزيد وجـــود أحمد وضوحاً ، هو يؤكد الانتماء اليسارى فى مرحلة التنظيم العملى . هو بمثابة اللون الأسود الذى يؤدى إلى وضو ح اللون الأبيض المجاور له .

إننا نقرأ قصة أحمد شوكت مع علوية صبرى ، فكأننا نستعيد قصة كمال عبد الجواد وعايدة شداد . الفتاتان كلتاهما تنتمى إلى إحدى الطبقات العليا من المجتمع . وكلتاهما ترفض دعوة الحب التى يتقدم بها الطرف الآخر ، لا لشىء إلا لأن الفارق الاجتماعى بينهما يحتم ذلك . غير أن كمال عبد الجواد يطلب من نجيب محفوظ أن يخصص له الجزء الثانى من الثلاثية بأكمله حتى نقف على أبعاد المأساة . أما أحمد شوكت فيحسم الأمر فى صفحات قليلة ، ويتجه إلى طبقة اجتماعية أخرى ، إلى سوسن حماد ابنة عامل المطبعة . وهكذا يتم التشابه بين هذه النهاية وبين ما كادت تنتهى إليه قصة كمال مع بدور شقيقة عايدة التى عرفها فى سنوات الانحدار الاجتماعى لأسرتها . لولا أن كمال — الواقع سرعان ما يرفض فكرة الزواج منها ، لأن « الزواج نوع من الإيمان » بينما أحمد — كمال الحلم — يسارع بالزواج من سوسن بالرغم من معارضة أهله . رفض كمال للزواج هو جزء من خطة رفضه للحياة « لم لم يتزوج رغم استجابة الظروف ورغبة الوالدين ؟ » أجل مضت فترة فى ظل الحب فكان الزواج ضرباً من العبث . وتبعتها فترة حل محل الحب فيها بديل هو الفكر فاستغرق الحياة بنهم، وكانت فرحة الأفراح أن يعثر على كتاب جميل أو يظفر بنشر مقالة . وقال لنفسه أن المفكر لا يتزوج وما ينبغى له . كان ينظر إلى فوق ويظن أن الزواج سيحمله على النظر

إلى تحت . وكان – وما زال – يلذ له موقف المشاهد المتأمل بقدر ما ينفر من الاندماج فى ميكانيكية الحياة ، وأنه ليضن بحريته كما يضن البخيل بماله . ثم أنه لم يبق عنده من المرأة إلا شهوة تقضى . وإلى هذا كله فالشباب لم يضع هباء ما دام لا ينقضى أسبوع دون مسرات فكرية ولذات جسدية . ثم أنه حائر يداخله الشك فى كل شيء « والزواج نوع من الإيمان » ، « وكان يؤمن فى أعماقه بأن الزواج قبة لا حبة وكان يساوره شعور غريب بأنه يوم يذعن للزواج فسيقضى عليه قضاء مبرماً » هذه الكلمات التقريرية المباشرة تكاد تكون بالحرف هى الكلمات التى أملاها علىّ نجيب محفوظ ، وهو يشرح لى لماذا تأخر فى الزواج . قال لى بالحرف : كدت أتزوج وأنا بعد فى مرحلة المراهقة حين تعرفت على فتاة تكبرنى بعامين تقريباً . وما أن مر هذا الحادث بسلام حتى أيقنت أن لا زواج لى فى ظل الاشتغال بالفكر والفن ، كان تصورى للمشكلة آنذاك تصوراً رومانسيًّا محضاً ، فالأدب هو كل شيء فى الحياة ، والزواج أحد المعوقات الكبرى لهذا الشيء الأعظم . ثم كبرت وأخذت أنفر من الزواج لأسباب أخرى بعيدة تماماً عن الرومانسية ، تلك هى مسئولياتى الاجتماعية الرهيبة التى تحول قطعاً بينى وبين الحياة التى أرجوها لنفسى . (وأتوقف بنجيب محفوظ عند هذا الحد ، لنستمع إلى كمال فى السكرية يصف الزواج بأنه « طبيعى فوق أنه بطولة ، ولكنه فى الوقت نفسه بشع ، تصور أن تغرق حتى قمة رأسك فى هموم الحياة اليومية ، ألا تفكر إلا فى مشكلات الرزق ، أن يحسب وقتك بالقروش والملاليم » . . .)

كمال هذا يرى بدور شقيقة عايدة التى كان يحملها فى قصرها وهى بعد صغيرة ، يراها بعد أن أصبح الحال غير الحال ، فقد خسرت الأسرة كافة أملاكها ، وماتت عايدة ، وها هوذا يملأه « إحساس بجدوى الحياة لم يشعر به من قبل » يحس بأنه يحب الفتاة ، وأنه يجب أن يتزوجها . . ولكنه يظل جامداً فى خطواته لا يتقدم ملليمتراً واحداً ، وتفلت الفتاة من بين يديه وهو لا يزال واقفاً يتأمل الحياة . أحمد شوكت يختزل موقف كمال مع الفارق . يحب الفتاة الأرستقراطية فترفض حبه . ولكنه لا يعيش عمره فى جنازة الحب الضائع . يحب مرة أخرى ، ويتزوج من حبيبته المناضلة . وكأن الفنان الذى لجأ إلى التقرير والمباشرة حيناً ، يلجأ إلى التجسيم حيناً آخر ، فأحمد الذى يقوم بدور الوجه الآخر من شخصية

كمال ، بدور الانتماء الفكرى الواضح ، يقوم بنفس الدور على مستوى السلوك . كمال عبد الجواد منقسم الشخصية حقاً ، لا على الصعيد العقلى فحسب ، ولكن على النطاق العملى أيضاً . وإذا كان كمال حمل وحده صليب الانقسام إلى النهاية ، فإن الدماء نزفت من الجانب الأكثر تقدماً فى تكوينه ، من أحمد شوكت « الفدية » التى رسمت دماؤها الطريق إلى الحل . الطريق إلى الحرية الحقيقية مهما كان السجن هو إحدى محطات الطريق . لهذا كان كمال يحمل صليبه ويتبع أكثر جوانبه تقدماً وإشراقاً وأصالة ، كان يتبع ذلك الجوهر العميق فى شخصيته المنقسمة ، الجوهر الذى همس به أحمد قائلا : « لشد ما يبدو لى المبدأ أحياناً كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر ، إنه دمى وروحى ، كأننى المسئول الأول عن الإنسانية جمعاء »، نفس هذا الصوت هو الذى وصف كمال بأنه لا يؤمن بشىء ورغم ذلك فهو وفدى ، يشك فى الحقيقة عامة ورغم ذلك فهو يتعامل مع الناس والواقع . هكذا أقبل ذات مرة على السرادق الضخم ، « وألقى نظرة شاملة على الجموع الحاشدة ، مسروراً بكثرتها الهائلة ، وتطلع ملياً إلى المنصة التى سيعلو عندها عما قليل صوت الشعب ، ثم اتخذ مجلسه . إن وجوده فى مثل هذا الجمع الحاشد يطلق من أعماق ذاته الغارقة فى الوحدة شخصاً جديداً ينتفض حياة وحماساً . هنا ينحبس العقل فى قمقم إلى حين وتنطلق قوى النفس المكبوتة طامحة إلى حياة مفعمة بالعواطف والأحاسيس دافعة إلى الكفاح والأمل ، وعند ذاك تتجدد حياته وتنبعث غرائزه وتتبدد وحشته ويتصل ما بينه وبين الناس فيشارك فى حياتهم ويعتنق آمالهم وآلامهم . إنه بطبعه لا يطيق أن يتخذ من هذه الحياة حياة ثابتة له ولكن لا بد منها بين حين وآخر حتى لا ينقطع ما بينه وبين الحياة اليومية ، حياة الناس . فلتؤجل مشكلات المادة والروح والطبيعة وما وراء الطبيعة ، وليمتلىء اهتماماً بما يحب هؤلاء الناس وبما يكرهون ، بالدستور ، بالأزمة الاقتصادية ، بالموقف السياسى ، بالقضية الوطنية ، لذلك لم يكن عجيباً أن يهتف : الوفد عقيدة الأمة غداة ليل قضاه فى تأمل عبث الوجود وقبض الريح ، والعقل يحرم صاحبه نعمة الراحة ، فهو يعشق الحقيقة ويهوى النزاهة ويتطلع إلى التسامح ويرتطم بالشك ويشقى فى نزاعه الدائم مع الغرائز والانفعالات ، فلا بد من ساعة يأوى إلى حضن الجماعة ليجدد دماءه ويستمد حرارة وشباباً . فى المكتبة أصدقاء قليلون ممتازون مثل داروين وبرجسون

ورسل ، فى هذا السرادق آلاف من الأصدقاء يبدون بلا عقول ، ولكن يتمثل فى مجتمعهم شرف الغرائز الواعية ، وليسوا فى النهاية دون الأول خلقاً للحوادث وصنعاً للتاريخ » .

ويدرك الفنان إدراكاً عميقاً أن « الحرية » هى مأساة ذلك الجيل الحائر المعذب ، هى مصدر القلق والشك والإحساس بالعبث من ناحية ، وهى مصدر المشاركة فى قضايا الشعب بنصيب ما ، من ناحية أخرى . كمال يعى أن قومه بحاجة إلى « الثورة » ليقاوموا موجات « الطغيان » التى تترصد سبيل نهضتهم « والحق أن الاستبداد هو مرضهم المتوطن » ، هو إذن محروم — مع شعبه — من الحرية ، وهو شديد القلق لموقف هذا الشعب من الحرية ، اليوم توفيق نسيم وأمس إسماعيل صدق وأول أمس محمد محمود « تلك السلسلة المشئومة من الطغاة التى تمتد إلى ما قبل التاريخ . كل ابن كلب غرّته قوته يزعم لنا أنه الوصى المختار وأن الشعب قاصر » . يقوده هذا الحرمان من الحرية والقلق عليها إلى الشك فى قيمة أى شىء . أى أن المعنى الرئيسى للحرية عند المنتمى العربى المأزوم فى مصرهو المعنى الاجتماعى الذى قد يؤدى إلى أصداء غير اجتماعية ولكنها تكون حينئذ هى الفرع لا الأصل ، هى النتيجة لا السبب . لهذا يبدأ ارتياب كمال فى قيمة ما يكتب ، وربما ارتاب فى ارتيابه نفسه ، وسرعان ما اعترف فيما بينه وبين نفسه بأنه ضاق بكل شىء ذرعاً ، وأن الدنيا تبدو أحياناً كلفظة قديمة اندثر معناها . إن مكانة لفكر فى بلده تقوده إلى معرفة العنصر الآخر المكوّن لمأساة الحرية . فبالإضافة إلى عنصر الطغيان التاريخى على مدى الأجيال ، هناك التخلف الرهيب الذى يسهم بفاعلية كبيرة فى تضخيم مشكلة الحرية . المجلات التى يكتب فيها بلا أجر ، تسكن أحقر الأماكن . الوظائف التى يشغلها المثقفون من أمثاله هى أبعد الوظائف تجاوباً مع ثقافته . الدعارة الجنسية وغير الجنسية هى الوسيلة الرابحة فى إلغاء قرار نقله من القاهرة إلى أسيوط . لذلك يرى المومس شر صورة للاستعباد «كل شىء هنا غال إلا المرأة ، إلا الإنسان » ثم يستدرك : غير أن حياتنا لا تخلو من مومسات من نوع آخر ، ويشعر بمرارة الخدعة الكبرى فى الحياة ، فنكون كالممثل الذى يعى دوره الكاذب على المسرح ، ولكنه رغم ذلك يعبد فنه . ومن هنا تأرجح بين « حقوق الإنسان » و « البقاء للأصلح » إلى أن يتساءل فى ارتياب « والشيوعية .. أليست تجربة جديرة بالاختبار ؟ » كان هذا التساؤل صدى للصوت الداخلى المدعو أحمد ،

وكان تمهيداً لصوت آخر يدعى رياض قلدس « لا شك فى احتقارى للفاشستية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية، وأما الشيوعية فخليقة بأن تخلق عالماً خالياً من مآسى الخلافات العنصرية والدينية والمنازعات الطبقية ؛ بيد أن اهتمامى الأولى مركز فى فنى » .
كان هذا التساؤل أيضاً تبريراً لما سبق أن حدده هو بنفسه :

« لقد عاصرت عهد محمد محمود الذى عطل الدستور ثلاث سنوات قابلة للتجديد، واغتصب حرية الشعب فى نظير وعده له بتجفيف البرك والمستنقعات . كما عشت سنين الإرهاب والعهر السياسى التى فرضها إسماعيل صدقى على البلاد . كان الشعب يثق فى قوم ويريدهم حكاماً له، ولكنه يجد فوق رأسه أولئك الجلادين البغضاء تحميهم هراوات الكونستبلات الإنجليز ورصاصهم ، وسرعان ما يقولون له بلغة أو بأخرى أنت شعب قاصر ونحن الأوصياء، والشعب يخوض المعارك دون توقف فيخرج من كل وهو يلهث . إن قلبه لا يستطيع أن يتجاهل حياة الشعب ، إنه يخفق معه دائماً ، رغم عقله التائه فى ضباب الشك » .

فهو يسأل فى الصباح عن معنى كلمة أو هجاء أخرى ويتساءل بالليل عن معنى وجود ذلك اللغز القائم بين لغزين . وفى الصباح يضطرم فؤاده بالثورة على الإنجليز ،وفى الليل تدعوه الأخوة العامة المعذبة — أخوته لبنى الإنسان — للتعاون أمام لغز القضاء . وكان طبيعياً أن يقوده الإحساس بعبث الوجود الإنسانى إلى التفكير فى الموت والشعور بسحر الموت ، حتى أصبح الموت هو « لذة » الحياة ولكن : لماذا لا ينتحر ؟ طالما نازعته النفس إلى النقيضين : وكر الشهوات والتصوف ، ولكنه لم يكن ليطيق حياة خالصة للدعة والشهوات ، ومن ناحية أخرى كان ثمة شىء فى أعماقه ينفر من فكرة السلبية والهروب ، ولعله — هذا الشىء — هو الذى حال بينه وبين الانتحار . وفى ذات الوقت فإن استمساكه بحبل الحياة المضطرب فى يديه مناقض لصميم شكه القاتل . والخلاصة فى كلمتين : « حيرة وعذاب » . إن هذا الشىء الخطير الموغل فى أعماقه وينفر من فكرة السلبية والهروب ، هو الجوهر الأصيل الذى يحدد موقف كمال من الحرية ، ويشد الخيط بينه وبين أحمد شوكت، الوجه الآخر له . أى أن هذا الجوهر هو الذى يعين لنا لماذا كان أحمد هو الوجه الآخر لكمال ، ولم يكن عبد المنعم ؟ ولماذا كان رياض قلدس ، ولم يكن إسماعيل

عبد اللطيف أو فؤاد الحمزاوى ؟ ثمة شخصيات كثيرة فى الثلاثية تتميز بحيوية تبعد بها كثيراً عن النمطية ، هى شخصيات إنسانية تؤدى دورها اليومى فى الحياة دون أن تحمل بمفردها عبء التعبير الرمزى عما هو أكبر منها من قضايا وأفكار. إسماعيل عبد اللطيف وفؤاد الحمزاوى مثلا ، كلاهما ينتمى بصورة أو بأخرى إلى طائفة الموظفين الذين يعنيهم المزيد من الاستقرار فى العمل والبيت ، وهما فى ذلك يفيدان الفنان فى إيضاح التباين بين هذا « النمط » من الحياة التى لا يرغب فيها كمال ، بالرغم من أن الشخصيتين كلتيهما ليستا من النمطية فى شىء . أحمد وعبد المنعم وقلدس من الممكن اتهامهم بأنهم شخصيات جامدة ، نموذجية غير متطورة ، نمطية ، ومن الممكن اتهامهم بأنهم أبواق تحمل مجموعة من الآراء التقريرية المباشرة ، ولكن هذا الاتهام لا يثبت طويلا إذا عدنا فتصورنا أحمد فى مكانه الصحيح من البناء الفكرى والصياغة الفنية لشخصية كمال عبد الجواد ، كذلك الحال فى رياض قلدس . أما عبد المنعم فسبق الحديث عن مبررات وجوده ، ولكن : لماذا لم يكن بديلا عن أحمد فى تجسيم الصراع العقلى فى شخصية كمال ، فيكون انتماؤه إلى اليمين هو الأساس الفكرى لبقية الصراعات الدائرة فى الرواية ؟ من ناحية المظهر يلح الفنان على حادث مصرع فهمى كبؤرة إشعاع وطنى جذبت كمال منذ صباه الباكر ، يلح على هذا الحادث أكثر من مرة حتى ليذكره كمال فى مختلف مراحل عمره . من ناحية الجوهر نلاحظ أن الفنان اختار قضية محددة هى قضية الحرية كتعبير عن مأساة هذا المجتمع بشكل عام ، وتعبير عن أزمة جيل كامل بصورة خاصة . واختار ثانية وجهة نظر محددة إلى هذه القضية تميل إلى رؤيتها خلال البناء الطبقى للمجتمع ، وحتمية التطور التاريخى معا . لهذا اعتمد التكوين الروائى على عنصر الزمن كشىء موضوعى مستقل تماماً عن إدراكنا (يمثله التقسيم التاريخى للثلاثية ، ويمثله الشيخ الذى بدأت بين القصرين وهو يذكر أسماء أسرة أحمد عبد الجواد فرداً فرداً ، وانتهت السكرية وهو لا يذكر اسم أحمد عبد الجواد حين اصطدم بجنازته فى أحد الشوارع) واعتمد هذا التكوين أيضاً على « إرادة » الإنسان المتفاعلة مع قوى التاريخ لتغيير المجتمع . فإذا جاء كمال ليمثل أزمة الجيل المعذب بين مأساة الحرية ومأساة التخلف الحضارى ، كان من الطبيعى أن

يتمثل فى ذهنه حلاً معيناً تكبته الظروف ولكنه يظهر — فنياً — كحلم يقظة يستمد حيويته خلال الصراع بينه وبين معوقات القلق والشك . واتخذ القلق والشك مظهراً آخر فى حلبة الصراع — عقل كمال — هو النزاع الحاد بين الأدب والفلسفة كواحد من الطرق المقترح أنها تؤدى إلى النجاة .

والحق أن مطالعة مقالات نجيب محفوظ فى الفلسفة منذ ١٩٣٠ إلى ١٩٣٦ تؤكد ما قاله رياض قلدس (الجانب الخفى من عقلية كمال الذى يمجد الأدب والفن) من أن هذه المقالات تدلل على أن كمال ليس إلا مؤرخاً بلاموقف ، ويلتقط كمال من كامنته هذه الحقيقة ليستطرد « إنى سائح فى متحف لا أملك فيه شيئاً ، مؤرخ فحسب ، لا أدرى أين أقف » ، ذلك أن الفلسفات قصور جميلة هائلة ولكنها لا تصلح للسكنى ، وأما العلم فهو دنيا مغلقة لا نعرف إلا بعض نتائجها القريبة . حتى مغامرات تحضير الأرواح غرق فيها لأذنيه . وما زال رأسه يدور فى فضاء مخيف : ما الحقيقة ، ما القيم؟ ما أى شىء ؟ إنى أحيانا أشعر بتأنيب ضمير لفعل الخير كالذى أشعر به عند الوقوع فى الشر » . رياض قلدس يهمس من بين أضلع كمال بشىء آخر هو أن العلم يجمع البشر فى نور أفكاره ، والفن يجمعهم فى عاطفة سامية إنسانية وكلاهما يطور البشرية ويدفعها إلى مستقبل أفضل . على أن صوتاً آخر يعود فيطغى على الصوت الأول : كيف أؤمن بالفن ، وأنا أراه نشاطاً غير جدى ؟ ومع ذلك فليس الفيلسوف من ردد أقوال الفلاسفة كالببغاء ، واليوم كل متخرج فى كلية الآداب يستطيع أن يكتب كما يكتب هو أو أحسن ، لم يعد لمثل هذه المقالات التعليمية من قيمة تذكر ! ويقوده هذا التفكير إلى نفس الإحساس الذى سبق أن قاده إليه تفكيره فى الزواج : متى يدرك قطاره محطة الموت ؟ . من اليسير إذن أن نتعرف على رياض قلدس كجانب من صراع كمال العقلى ، فمن جهة نحن نستمع إلى هذا الجانب يقول« إنك توحى إلىّ بشخصية الرجل الشرقى الحائر بين الشرق والغرب » ولم ينفذ هذا الإيحاء من بين شخصيات الثلاثية سوى كمال عبد الجواد إذا اقتنعنا بأنه المرادف الموضوعى لشخصية نجيب محفوظ ، أى أن صاحب هذا الصوت كان كمال نفسه على لسان رياض قلدس ، كذلك فإن ما تصف به سوسن حماد قصص رياض قلدس من أنها واقعية وصفية تحليلية ،

ولا تتقدم عن ذلك خطوة ، لا توجيه فيها ولا تبشير ، هو نفس الاتهام الذى ألقى به اليسار الأدبى فى بلادنا ، فى وجه نجيب محفوظ .

وأخيراً فإن ما يقول به رياض قلدس من أن الروائى قد يبدأ من شخص ثم ينساه كلية وهو بصدد خلق نموذج بشري جديد لا صلة بينه وبين الأصل إلا الإيحاء ، هو أحد آراء نجيب محفوظ الشهيرة . ومعنى ذلك أن رياض قلدس هو الجانب الآخر من الصراع الخفى داخل شخصية كمال عبد الجواد ، بين الأدب والفلسفة . ويصف نجيب محفوظ فى « عصير حياتى » هذا الصراع بقوله : « كنت أمسك بيد كتاباً فى الفلسفة وفى اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقى أو طه حسين . . وكانت المذاهب الفلسفية تقتحم ذهنى فى نفس اللحظة التى يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر . ووجدت نفسى فى صراع رهيب بين الأدب والفلسفة . . صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه . . وكان على أن أقرر شيئاً أو أجن »[1].

هكذا كان يعانى نجيب محفوظ قسوة الصراعات الهائلة التى جعلت كمال عبد الجواد يعترف « وأنا نفسى – بين عقلى وقلبى – شخص يعانى انقسام الشخصية» وجعلت رياض قلدس يرى فيه نموذجاً روائياً للصراع بين الشرق والغرب . وردد كمال مرة أخرى « كلانا يجرى نحو الثلاثين دون أن يتزوج ، جيلنا مكتظ بالعزاب ، جيل الأزمة » . لذلك ما أشد حنينه إلى ردم الهوة بين أطراف الصراع فى نفسه : بين الانتماء واللاانتماء ، بين العزوبة والزواج ، بين الفكر والعمل ، بين الأدب والفلسفة ، كلما واجه هذه التناقضات فى حياته زعزعه القلق ، ولهذا « شد ما يحن قلبه إلى تحقيق وحدة منسجمة تتسم بالكمال والسعادة » . بدلا من هذا السعار الذى لا يهدأ فى أعماقه الصارخة فى صدق : « أنا الحائر إلى الأبد » .

ولكن حيرة كمال عبد الجواد لا تعتمد على رصيد تاريخى من « الشك » بمعناه الفلسفى العميق ، فهى حيرة البحث عن حل ، وهى فى ذاتها لا تشكل بناء فلسفياً ما . على العكس من اللامنتمى الغربى الذى يستند على تراث هائل من الشك يبدأ تاريخه مع الاكتشافات الجغرافية والفلكية ، فالثورات العلمية والتاريخية التى

(١) مجلة الإذاعة ٢١ / ١٢ / ١٩٥٧ .

يحدد بها عصر النهضة . فهو شك منهجى يتصل أساساً بالعلاقة بين الإنسان والكون ، فالعلاقة بين الإنسان والآخر ، فالعلاقة بين الإنسان وداخله . والشك الغربى هو العلامة المميزة لتاريخ الأعمال الكبرى فى الفلسفة والآداب والفنون الغربية . صف طويل من « هاملت » وديكارت وبركلى وهيوم إلى الرمزيين والسورياليين ، من الداديين والتكعيبيين إلى اتجاه اللامعقول واللارواية واللامسرح . . جميعهم يقفون من زاوية رئيسية موقف الشك من هذا الواقع المحيط بهم ، فهم إما فوق الواقع أو خارج الزمان أو فى أية صورة تجعلهم فى حالة انفصال عما يسمى بالواقع الموضوعى المستقل عن إدراك الإنسان . ودائماً ، كان ثمة موازاة بين العلم والفلسفة والأدب فى أوربا . فعندما يظهر فى العلم اتجاه اللاتحدد واللاحتمية ، يظهر بجانبه فى الفلسفة الاتجاه الحدسى ، وفى السيكلوجيا اتجاه اللاوعى ، وفى الأدب المونولوج الداخلى والقصيدة الدادية والرسم السريالى . هذا التراث من الشك لم يفارقه قط الإحساس العميق بعبث الوجود الإنسانى ، فإذا كان هذا الإحساس قد ولد مع الإنسان منذ يقظة وجدانه على وحدته فى هذا الكون ، فإنه قد نما وترعرع فى العصر الحديث لأسباب واضحة : بلغت الحضارة الأوربية ذروة التقدم العلمى فلم تستطع حل اللغز ، وأكلت كبرياءها وحوش الحربين العالميتين التى كانت رابضة عند مدخل المدينة تمثل قمة النظام الرأسمالى الغربى . هذا التراث الحضارى الضخم من الشك العلمى والفلسفى والسياسى والاجتماعى ، هو الأب الشرعى لموقف المثقف الغربى المعاصر من اللاانتماء إلى القيم . فالشك هنا ليس حيرة خارجية من أى الحلول ينجح ، وإنما هى حيرة داخلية عميقة تولدت على مر الأجيال ، وجاء القرن العشرون بأهوال النازى والفاشست ليصبح رد الفعل عند المثقف الغربى هو المزيد من الشك ، والمزيد من اللاانتماء ، والمزيد من الإحساس باللامعقول ، والمزيد من تضخيم حرية الفرد تضخيماً مرضياً . أمسى اللامنتمى — كما يقول كولن ولسن[1] — هو الإنسان الذى يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واه ، ويشعر بأن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذراً من النظام الذى يؤمن به قومه . ولا يرفض اللامنتمون الحياة فحسب ، وإنما يعاديها الكثير

---

(١) الترجمة العربية لأنيس زكى حسن — دار العلم للملايين — بيروت .

منهم إلى أن يقول ولسن بأن أهم ما يشغل بال اللامنتمى هو عدم رغبته فى أن يكون لامنتمياً ، إلا أنه لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لامنتمياً . غير أن اللامنتمى ليس مجنوناً ، إنه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المتفائلين صحيحى العقول .

إن مشكلة اللامنتمى هى فى أساسها مشكلة الحرية بمعناها الروحى العميق ، ولكن الدين لا يمكن أن يكون جواباً على مشكلته . إن اللامنتمى إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد سبباً يدعوه إلى الاعتقاد بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة . إلا أن الحقيقة برغم ذلك يجب أن تقال والفوضى يجب أن تواجه . ويستطرد ولسن قائلا إن اللا منتمى هو الإنسان الذى يواجه أبشع الحقائق وأقساها ، تلك هى مرض الإنسانية المعاصرة ، وهو الوحيد الذى يعرف بأنه مريض فى حضارة لا تعلم أنها مريضة . والشعور بلا حقيقة أى شىء هو الشعور الأساسى فى حياة اللامنتمى ، والحرية عنده هى الفكاك من اللاحقيقة ، والحرية لذلك هى الرعب ، هى الأزمة . الحرية — كما يقول ولسن — تعنى حرية الإرادة ، وهذا أمر واضح فى الكلمة ذاتها . إلا أن هذه الإرادة لا تستطيع أن تعمل إلا حين يكون هنالك دافع ، فإذا لم يكن هنالك دافع ، لم تكن هنالك إرادة . ثم إن الدافع ينشأ عن الاعتقاد ، فإنك لن تفعل شيئاً ما لم تعتقد بأنه ممكن وذو معنى . ويجب أن يكون هذا اعتقاداً فى وجود شىء ، أى أن هذا الاعتقاد يعنى بما هو حقيقى . وعليه فإن الحرية تعتمد على الحقيقى . أما معنى اللاحقيقية لدى المنتمى فإنه يبتر حريته من جذورها ، فيجد أن ممارسته لهذه الحرية مستحيلة فى عالم لا حقيقى . ذلك هو معنى اللاحقيقية ، الذى يمكن أن يبرق فى سماء شديدة الصفاء إلا أن الأعصاب القوية والصحة الجيدة يجعلان ذلك أمراً غير ممكن ، على أن ذلك قد يكون لأن هذا الرجل الذى يتمتع بصحة جيدة يفكر بالأشياء الأخرى دون أن ينظر فى الاتجاه الذى يكمن فيه الشك ، لأن من ينظر فى هذا الاتجاه لا يستطيع أن يرى العالم كما كان يراه من قبل من استقامه . وتلك هى أزمة اللامنتمى مع نفسه ، ومع العالم . ولقد طبق كولن ولسن آراءه هذه على عشرات الأعمال الأدبية التى تسند تفسيراته هذه لأزمة اللامنتمى الغربى . ونحن قد نرفض التفسير ، ولكننا لا نستطيع أن نرفض تشخيصه

لمظاهر الأزمة . على أننا نستطيع أن نستبدل ثلاثية سارتر بالعديد من الأعمال الأدبية الكبرى التى عرض لها ولسن .

موقفان أساسيان فى حياة ماتيو يعرضان لمأساة اللامنتمى الغربى . الموقف الأول من المرأة ، والموقف الآخر من الحزب الشيوعى . ماتيو — كسارتر — شديد التعاطف مع الشيوعيين . وهو يصارح صديقه الشيوعى برونيه « إذا اخترت فإنى أختار أن أكون معكم ، وليس هناك اختيار آخر » . ومع ذلك فهو يرفض الانتماء إلى الحزب « لا أستطيع الا لتزام ، فليست عندى أسباب كافية لذلك » ، « حريتى ؟ إنها تثقل على : فهذه سنوات تنقضى وأنا حر من أجل لا شىء . وإننى أذوب رغبة فى أن أستبدلها بيقين . إننى أفكر مثلك بأن المرء لا يكون إنساناً ما لم يجد شيئاً يقبل أن يموت من أجله» (١) .

. . . لقد رفض ماتيو أيضاً الزواج من عشيقته الحامل مارسيل « كان ينظر مرهقاً إلى بقايا كرامته الإنسانية . وفجأة خيل إليه أنه كان يرى حريته . . كانت خارج المتناول ، قاسية جامحة ، وكانت تأمره بصراحة أن يتخلى عن مارسيل » . فى اللحظة السابقة على هذه الكلمات كان يقول « هكذا ، إن إرادتى بأن أكون ما أنا هى الحرية الوحيدة الباقية لى . حريتى الوحيدة : إرادة الزواج بمارسيل » وفى اللحظة التالية أيضاً لهذه الكلمات كان يقول : « كلا ، ليس المرء حرًّا لمجرد أن يترك امرأة » . ومع ذلك فهو يبذل جهداً مضنياً لإجهاض مارسيل للتخلص من أية رابطة تعنى الزواج ، تعنى المستقبل ولو لدقيقة واحدة ، بل يذهب إلى ما هو أبعد : يفكر « أنا أحبها » ، وينطق « أنا لا أحبك » . الحرية بالفعل هى الرعب ، لأنها تعنى العراء الكامل أمام النفس فى مختلف لحظاتها ، مهما كانت إحدى هذه اللحظات هى جنين مارسيل ، واللحظة الأخرى هى إيفيش الفتاة التى تستهويه ولا يستهويها . وبين ابتعاد إيفيش وزواج مارسيل من صديقه اللوطى دانيال وهزيمة برونيه فى جذبه إلى عضوية الحزب ، يعيش ماتيو وحيداً، « إننى أبقى وحيداً . . وحيداً ، ولكن ليس أكثر حرية من السابق . . لم يعترض أحد طريق حريتى ، وإنما حياتى هى التى شربتها » ، « إن حياتى ليست بعد لى ، إنها ليست إلا قدراً »...

---

(١) سن الرشد — ترجمة سهيل إدريس — دار الآداب — بيروت .

كان وحيداً — يقول سارتر — «حرًّا ووحيداً ، من غير عون ولا عذر ، محكوماً عليه أن يقرر من غير مساعدة ممكنة ، محكوماً عليه إلى الأبد أن يكون حرًّا» .

وليست هذه هي نهاية أزمة المنتمى العربى فى مصر. مأساة كمال عبد الجواد ليست امتداداً لتراث هائل من الشك ، فلقد عاشت حضارتنا فى عصور ازدهارها وانحطاطها على السواء داخل دائرة «نعم» . وليست خطرات أبى العلاء أو نظرات ابن رشد وغيرهما بكافية لأن تعد تراثها حضاريًّا فى الشك. بالإضافة إلى أن طبيعة الشك فى شخصية كمال أقرب إلى الحيرة فى اختيار الحل الناجز المنقذ لحضارتنا من وهاد التخلف واللاديموقراطية منها إلى الشك كفلسفة كاملة قائمة بذاتها . وليس الإحساس بالعبث واللاجدوى إلا حالة نفسية وليست موقفاً فلسفيًّا قائماً بذاته. لهذا كان الأساس فى موقف اللامنتمى الغربى هو اللاانتماء والرغبة الشديدة فى الانتماء (فهو شخصية منقسمة على ذاتها كما نرى فى ماتيو الذى يمثل بطولة العصر التراجيدية فى الغرب) بينما الأساس فى موقف كمال عبد الجواد هو الانتماء والرغبة الطارئة عليه فى اللاانتماء هى تجسيد لأزمة الحرية . فالنهضة الفكرية التى اشتعلت فى بلادنا منذ حوالى نصف قرن باستقبال الكشوف العلمية والفلسفية من أوربا استقبالا جادًّا، لم تصل بعد فى تفاعلها مع واقعنا الحضارى إلى الدرجة التى تتيح لنا خلق تيار فلسفى أصيل يتخذ من الشك أساساً عضويًّا له .

ذلك أن انتشار نظرية داروين وأبحاث فرويد ودراسات فريزر وغيرها من الاتجاهات التى اقتحمت حضارتنا منذ بداية القرن العشرين ، لم يكن فى استطاعتها أن تحفر فى ضمائرنا أخاديد مماثلة لتلك التى شقت لنفسها سبلا عميقة فى وجدان الإنسان الغربى وضميره . ويرجع هذا إلى عاملين رئيسيين :

أولهما : العامل الزمنى ، فنحن شعب عاشت حضارته آلاف السنين تحت وطأة السكون الغيبى ، ثم اخترقت هذه الحضارة مرحلة رائعة كانت فيها أماً للعطاء العظيم ، وسرعان ما انقطع ما بينها وبين الأخذ والعطاء على السواء حتى عاد اتصالنا الحديث بالحضارة الإنسانية حيث تبلغ ذروة نضجها فى الغرب .

وثانيهما : المشاركة الإبداعية الخالقة للمرحلة الحضارية الراهنة ، فنحن

– أبناء الأجيال المعاصرة – لم نعان عملية الخلق المريرة التى تصاحب نشأة هذه المرحلة من نمو الحضارة . لهذا نتجاوز كثيراً عن مقتضيات الواقع إذا قلنا بأن النصف قرن الأخير من سنوات النهضة كاف لأن يخلق ضميراً عربيا أساسه الشك الفلسفى بمعناه المنهجى العميق .

وإنما الذى حدث فيما أرى هو الرفض التام لأحدث منجزات الحضارة الغربية من جانب الفئات اليمينية التى تعتمد على التخلف الحضارى فى بقائها ، أما الفئات اليسارية فقد تبنت أكثر جوانب هذه الحضارة تقدماً فى المستويين الفكرى والاجتماعى . ثم كان هناك ذلك الفريق الثالث الذى يمثله جيل نجيب محفوظ ، فتقبل عقلياً جميع هذه المنجزات الحضارية الجديدة ، ووقف عند عتبات الانبهار العقلى لا يحرك خطواته إلى السلوك العملى . يربط بين هذه الفئات الثلاث بخيط هام هو أن التيارات الفكرية الجديدة لم تعلقهم فى فضاء الشك الفلسفى . فقد رفضها بعضهم منتمياً إلى أكثر القوالب رجعية وتخلفاً ، وتقبلها البعض الآخر منتمياً إلى أكثر جوانبها تقدماً كحل ناجز لمشكلة التخلف وأزمة الديموقراطية ، ولم يرفضها الفريق الثالث ولم ينتم إلى أى منها بصورة إيجابية كاملة ، ولكن أعماقه المعادية للسلبية والهروب كانت تشده إلى الجانب المتقدم . ومعنى ذلك أن أزمة هذا الفريق الأخير لم تكن أزمة بين الشرق والغرب كما قال رياض قلدس . . بل كانت فى الحقيقة أزمة بين الشرق والشرق ، لم يكن الغرب ممثلا فى حضارته العظيمة سوى أحد العوامل الهامة التى أسهمت فى صنع الأزمة . لم يشأ كمال عبد الجواد أن يتجاوز المأساة . كان يستطيع أن يتجاوزها بالانتماء المطلق ، أو بازدواج الشخصية التى تخلق نماذج الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير والطريق المسدود والسراب . هذه النماذج التى سيعرض لها نجيب محفوظ فيما بعد بمنطق المنتمى إلى المأساة . ولكنه المنتمى المأزوم .

هو المنتمى المأزوم حقاً ، فهكذا أكد كمال لرياض بأن مسألة الإيمان ما تزال قائمة بلا حل ، ولكن المعركة لن تنتهى واو لم يبق من عمره ثلاثة أيام . هو المنتمى المأزوم حقاً ، فهكذا ظل الانتماء الإيجابى المتكامل حلا عقلياً فحسب أو مجرد حلم يقظة ، يتجسد لحظة ما فى شخصية أحمد شوكت ، ولحظة أخرى فى شخصية

رياض قلدس ، حيناً فى بدور ، وحيناً آخر فى شخصية سوسن . هو المنتمى المأزوم حقاً ، فهكذا يظل كمال تعبيراً عن البرجوازية الصغيرة ، آناً يكون التعبير الرومانسى وآناً آخر يكون التعبير التجريبى ، وآناً ثالثاً التعبير الرمزى . هو المنتمى المأزوم حقاً الذى يغضب إلى جانب الشعب من استعلاء صديقه حسن ، والذى يشعر هو نفسه بالاستعلاء على صديقه فؤاد .

والمنتمى المأزوم لا يتجاوز مأساته ولا مأساة مجتمعه وحضارته. فهو لا ينتمى ولا يضيع ولا يستشهد ولا يتسلق . ولكنه يخترق قلب المأساة ، ينفذ إلى صميمها حتى النخاع . يعشش فى جوهرها ، ويستقر فى أتونها .

لهذا يتساءل ذلك الذى يعيش لامعقولية الوجود بعقله « وإذا لم يكن للحياة معنى فلم لا نخلق لها معنى ؟ ربما كان من الخطأ أن نبحث فى هذه الدنيا عن معنى بينا أن مهمتنا الأولى أن تخلق هذا المعنى » . إذن فثمة انقلاب خطير فى حياة كمال يوشك أن يقع كما يهمس لنا الجزء الآخر من روحه وعقله : رياض قلدس . سبق له أن اعترف لنا بأنه يعانى من انقسام الشخصية ، وبأنه من جيل الأزمة ، وبأنه ينشد وحدة منسجمة لتناقضاته . وها هى ذى بداية الانقلاب تعلن عن نفسها « يحسن به قبل أن يحرك يده للكتابة عن الله والروح والمادة أن يعرف نفسه ، بل شخصه المفرد ، كمال أفندى أحمد ، بل كمال أحمد ، بل كمال فقط ، حتى يتسنى له أن يخلقه من جديد » .وها هى ذى الخليقة الجديدة تعلن عن نفسها فى هذه الصورة الدقيقة التى أكد عليها نجيب محفوظ بخطوط واضحة . فقد تم اعتقال أحمد وعبد المنعم . وفى قسم البوليس قال أحمد لنفسه « إن موقفاً إنسانياً واحداً هو الذى جمعنا على اختلاف مشاربنا فى هذا المكان المظلم الرطب ، الأخ والشيوعى والسكير والسارق على السواء كلنا واحد على تفاوت فى قوة المناعة ولون الحظ ».. هذه الصورة الدقيقة التلوين لمأساة مصر فى الحرية تقول إن كمال عبد الجواد ، المنتمى المأزوم ، لم يعد له مكان فى الصورة . . بينما الصورة هى جماع أزمته كلها ، هكذا حدث أحمد نفسه مرة أخرى فقال : « الحق أن الإنسان قد يسعد بما هو زوج أو موظف أو أب أو ابن ولكنه مقضى عليه بالمتاعب أو بالموت نفسه بما هو إنسان . وسواء أقضى عليه بالسجن هذه المرة أم أطلق سراحه

فباب السجن الغليظ المتجهم هو ما يتراءى لعينيه فى أفق حياته . وعاد يتساءل : ماذا يدفعنى فى هذا السبيل الخطير الباهر ؟ . إلا أنه الإنسان الكامن فى أعماق ، الإنسان الواعى لذاته المدرك لموقفه الإنسانى التاريخى العام ، وأن ميزة الإنسان على سائر المخلوقات هى أنه يستطيع أن يقضى على نفسه بالموت بمحض اختياره ورضاه . . وشعر بالرطوبة فى ساقيه والإعياء يتخلل مفاصله، وكان الشخير يتردد فى الأركان بإيقاع موصول ، ثم لاحت خلال قضبان النافذة الصغيرة طلائع النور وانيـــة رقيقة » . أى أن تحقيق الذات هو تأكيد الجانب الإنسانى منها .

هذا ما يقوله أحمد ، الوجه الآخر لكمال الذى يجسد ذروة الأزمة ، فهو الإجابة الشافية على تساؤل كمال « لعلك تقول غداً بحق أن الموت استأثر بأحب الناس إليك ،ولعل عينيك أن تدمعا حتى يزجرك المشيب ، "والنظر إلى الحياة كمأساة لا يخلو من رومانتيكية طفلية والأجدر بك أن تنظر إليها فى شجاعة كدراما ذات نهاية سعيدة هى الموت . ثم سائل نفسك إلام تضيع حياتك هباء ؟ إن الأم تموت وقد صنعت بناء كاملا فماذا صنعت أنت ؟ » . لهذا يتراجع أحد طرفى المعركة فى « عقل » كمال و « روحه »حين يجيب : « كثيرون يرون أن من الحكمة أن تتخذ من الموت ذريعة للتفكير فى الموت ، والحق أنه يجب أن تتخذ من الموت ذريعة للتفكير فى الحياة » . وتراجع خطوة أخرى حين أخذ يردد بينه وبين نفسه أن التصوف هروب كما أن الإيمان السلبى بالعلم هروب « وإذن فلا بد من العمل ، ولا بد للعمل من إيمان ، والمسألة هى كيف نخلق لأنفسنا إيماناً جديداً بالحياة » . . ويظل التراجع فى خطوات منتظمة ، كلما تجسدت فى مخيلته صورة السجن وابن شقيقته أحمد شوكت ، فيقول برثاء « يجب أن تعبد الحكومة أولا كى تعيش مطمئناً » ويتساءل بمرارة « متى يعامل المصريون كالآدميين ؟ » ويقرأ من ذاكرته كلمات أحمد « نعم »،قال لى أن الحياة عمل وزواج وواجب إنسانى عام ، وليست هذه المناسبة للحديث عن واجب الفرد نحو مهنته أو زوجه، أما الواجب الإنسانى العام فهو الثورة الأبدية ،وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى » .

الثورة الأبدية . . . أخيراً ؟ أجل ، ذلك هو منهج الانطلاق اللانهائي الذى يخترق به المنتمى المأزوم قلب المأساة « قال : إنى أؤمن بالحياة وبالناس وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الأبدية » . المنتمى المأزوم يقوم بتصفية تاريخية هائلة لما شاب جوهره الأصيل من شك طارئ وحيرة وعذاب . . ومن ثم تنتهى السكرية ، آخر سطور الثلاثية الكبيرة ، ونحن نستمع إلى دقات البطل التراجيدى العظيم – كمال عبد الجواد – وهو يعيش بكل عقله وقلبه ، بكل ذرة فى كيانه المنقسم ، يعيش مع الصوت الغالب على أعماقه ، مع جوهره النقى الأمين ، مع أحمد شوكت فى معتقل الطور « إنى أؤمن بالحياة والناس هكذا قال : وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة . وقد تسأل ما الحق وما الباطل ، ولكن لعل الشك نوع من الهروب كالتصوف والإيمان السلبى بالعلم فهل تستطيع أن تكون ثائراً أبدياً ؟ » . . . وأجاب نجيب محفوظ فى حياته الفنية والفكرية والعملية إجابات واضحة .

الفصل الثاني

ملحمة السقوط والانهيار

« الأصل فى موقف الإنسان من عقيدة ما أن يكون معها أو ضدها وبخاصة إن كانت العقيدة قائمة من قديم ، وعلى ذلك فالموقف المحايد منها يعنى أن صاحبه غير محايد تماماً . ولكنه يصطنع حيلة أو أسلوباً من التعبير ليجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتاً مباشراً » .

هكذا يحدد نجيب محفوظ معنى الانتماء الفنى . الوسيلة التعبيرية لتجسيد هذا المعنى هى الاختيار . لذلك نحن نستقبل أعمال نجيب الروائية منذ بدأ يكتب « القاهرة الجديدة » عام ١٩٣٨ وفى أيدينا هذه الاعتبارات : لقد تحول عن الإيماءات الحيية فى قصصه ذات الرداء الفرعونى ، إلى اللقاء المباشر مع الواقع المعاصر . تخير من قطاعات هذا الواقع شريحة البرجوازية الصغيرة فى مختلف مراحل تطورها من جهة ، وفى شتى درجاتها الاجتماعية والاقتصادية من جهة أخرى . استقطب الجانب المأساوى فى حياة المجتمع بصفة عامة ، وفى التكوين الداخلى فى حياة هذه الطبقة بصفة خاصة. هذه الاعتبارات لا تشكل مضموناً ما بقدر ما تشكل منهجاً فى التعبير. والإنتماء قضية اجتماعية تحدد مسارها الصياغة الجمالية . والمأساة بمعناها الفنى واتجاهها الفكرى هى الضابط الحقيقى لانتماء الفنان أولاانتمائيته . أى أن الكاتب الأوربى المعاصر يناقش مأساة المصير الإنسانى الكبرى ومع ذلك فهو لامنتمى . لأن مناقشة المأساة الوجودية فى ذاتها تتم على المستوى الفردى فقط . واللاانتماء عند الفنان الغربى موقف طبيعى فى مواجهة حضارة بلغت ذروة تألقها الاجتماعى والتكنولوجى . أما الكاتب العربى ، فالمأساة الاجتماعية فى بلاده تجعل من الانتماء قدره . لهذا ينبثق معنى المأساة فى أدب نجيب محفوظ من وجهة نظر المنتمى إلى المأساة .

* * *

والمأساة فى حياة الشعب المصرى عميقة الجذور . ولا شك أن العنصر المأساوى فى حياة البشر جميعاً هو العنصر الغالب على وجدانهم منذ كانت هناك حياة . غير أن تاريخ هذه المنطقة من العالم كان يرسب فى أعماقنا عبر العصور إحساساً طافحاً بمرارة الحزن وعار الهزيمة . ولا شك مرة أخرى ، أن هذا الإحساس الخاص بشعبنا قد تولد جانب كبير منه ، من خلال الإحساس البشرى العام ، أو أن الشعور الإنسانى العام بمأساة الوجود الشاملة ، كان القاعدة الأساسية التى بنيت فوقها على طول الأجيال ، التراجيديا المصرية .

وكان لتوفيق الحكيم فضل الريادة فى التمييز بين فكرة المأساة عند المصريين وفكرتها عند اليونان ، فقال إن الزمن هو العمود الفقرى للتراجيديا المصرية بينما القدر هو المحور التراجيدى فى أدب الإغريق . وليس هذا التقسيم مخطئاً ، ولكنه عام . فالإنسان قد عبر عن أزمته مع المجهول (الذى يواجهه بوجود غير مبرر ومصير بشع هو الموت ، الأمر الذى يجعل من الحياة عبثاً فى عبث) ، عبّر الإنسان عن هذه الأزمة فى ثلاث مآس رئيسية : القدر اليونانى ، والزمان المصرى ، والخطيئة المسيحية. وتشابهت فكرة العذاب والبعث بينها جميعاً . بل إن الرموز الأسطورية كطائر العنقاء أو الفينيق أو تموز أو المسيح ، تؤرخ فى جوهرها لدلالة واحدة تجمع بين المآسى الثلاث ، ذلك أن المقصود بالقدر أو الزمن أو الخطيئة الأصلية ، هو المطلق فى علاقته بالنسبى ، أو الحتمية فى محاولات التعرف عليها . وهذه كلها ليست إلا وجها واحداً للصراع البشرى الذى لا يقتصر على أزمة الإنسان مع الطبيعة ، بل يتجاوزه إلى أزمته مع المجتمع. والمأساة الاجتماعية فى مصر هى التى تميز التراجيديا المصرية عن غيرها بسمات أخرى لا يفيد معها تعميم تسميتها بمأساة الزمن .

وأعتقد أن العنصر الاجتماعى فى المأساة المصرية هو الذى دفع بها إلى البقاء ، أو الطفو على تاريخنا الأدبى الحديث . فلا نستطيع أن نفصل بين « أهل الكهف » والمرحلة السوداء فى حياتنا السياسية التى رافقت صدورها ، كما لن نستطيع الفصل بين أعمال نجيب محفوظ التى بدأ كتابتها منذ ١٩٣٨ حتى عام ١٩٤٤ حيث كانت الحرية هى القضية الأساسية طوال هذه الفترة المظلمة . أما المأساة اليونانية فقد

توقفت تماماً عن التعبير عن نفسها بعد قيام مسرحها العظيم ، كما أن المأساة المسيحية قد ميعت جوهرها الذى تكمن عظمته فى الصليب كمرادف لروعة الإصرار ، لا كفداء للعالم كما تكمل الأسطورة . إن التقاليد الديموقراطية فى المجتمع اليونانى القديم ، لم تخلق قضايا اجتماعية ملحة ترتفع إلى المستوى التراجيدى . وعند ما انتقلت المأساة اليونانية إلى الآداب الأوربية كانت المسيحية — بخطيئتها الأصلية — أسبق إلى وجدان الإنسان الغربى . . فنشأت التراجيديا فى أوربا وهى مزيج من التقاليد الإغريقية فى الدراما ، والإحساس العميق بالمأساة المسيحية . إلا أن هذا المزيج لم يستمر طويلا أمام الثورات التى اجتاحت أوربا بعد العصر الوسيط فى مجالات السياسة والاقتصاد والعلم والفلسفة والفنون . حتى إن التراجيديا المعاصرة فى أوربا وأمريكا تكاد لا تستمد أصولها من المأساة اليونانية أو المسيحية بالرغم من اعتمادها على الرموز الكثيرة فيهما .

أما فى مصر ، فالأمر مختلف تماماً . إذ تسببت الظروف الموضوعية المحيطة بوادى النيل فى قيام السلطة المركزية المهيمنة على كافة أرجاء البلاد . فمن سهولة المواصلات « النهر » إلى عدم وجود حواجز طبيعية بين مناطق الوادى ، إلى الدورات الزراعية المنتظمة ، كل ذلك ساعد على أن يكون فى مستطاع الحكومة المركزية السيطرة الكاملة على جميع الأنحاء ، كما ساعد الغزاة على توطيد دعائم حكمهم . . مما حرم مصر على طول تاريخها من نعيم الحرية . ونتج عن هذا الحرمان الطويل من الحرية أن استضافت المأساة المصرية فى وجدان الأجيال ، مجموعة هائلة من العقد ومركبات النقص تأصلت فى كياننا شعوراً عميقاً بالأسى والحزن ، جعل المثل الشعبى يدعنا نتوقف إذا ضحكنا كثيراً لنقول « اللهم اجعله خيراً » . . . لهذا يمكن القول بأن جوهر المأساة المصرية ، هو الحرية .

ولا شك أن شعوب العالم أجمع قد عانت من ويلات العبودية عبر العصور ، ولكن الشعب المصرى من بينها جميعاً ينفرد بتاريخ مستمر الحلقات كانت الحرية خلاله هى القضية الرئيسية ، كما كان الشعور المأساوى بها بمثابة مادة اللحام القابضة على هذه الحلقات كلها . وبالرغم من ذلك فإن تسميتنا للمأساة المصرية بمأساة الحرية ، ليست إلا عنواناً يحتاج إلى تفصيل ، والتفصيل يعيدنا إلى بداية الحديث .

نعود إلى بداية الحديث ، لنفرق بين المأساة من ناحية ، ولنبحث تفاصيل المأساة المصرية عند نجيب محفوظ من جهة أخرى .

فالمأساة الإنسانية هى الصراع غير المتكافئ ، بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والمجتمع . ولما كان هذا الصراع هو السمة الأساسية لتاريخ البشر ، فإن الحس المأساوى هو اللون الغالب على بقية أحاسيسهم . ولقد ظل الفن منذ أول العصور ، محاولة الإنسان الدائبة لتجاوز المأساة بالتعبير عنها تعبيراً ذاتياً يحيط بجملة الظروف الصانعة لها . لذلك كانت المأساة هى فن الإنسان الأول .

والكتب المؤرخة للمأساة اليونانية والمصرية تقول بأن هذا الفن قد نشأ بين أحضان المعبد القديم ، بين طقوسه التى تمزج الرقص بالغناء بالموسيقى فى إيقاع دينى موحد . وتقول هذه الكتب أيضاً إن شبهاً قوياً بين الأساطير فى التراجيدات المختلفة يؤيد وحدة المصدر المأساوى فى حياة الشعوب ، ويدعم وحدة القالب الفنى الأول الذى استوعب هذه التراجيدات وهو الدراما . فما أشبه ديونيزوس إله الخير اليونانى بأوزوريس إله الخير المصرى ، وما أشبه العلاقة التبعية بين الإنسان والآلهة عند الإغريق والمصريين القدماء واليهود على السواء ، وما أشبه بطولات التضحية والفداء بين بروميثيوس وسيزيف وأوديب وأوزوريس والمسيح . وجوه الشبه هذه فى البناء الأسطورى تقابلها وجـوه أخرى فى دلالات الخير والشر والمعرفة (ويلاحظ هنا أن المأساة المسيحية هى امتصاص للتراث العبرى الذى جعل من الخير والشر قضية المعرفة الرئيسية ، وجاء الصليب بعد ذلك ليضيف قضية الفداء والخلود . بينما نجد أن المأساة اليونانية تجمع بين هذه العناصر جميعاً فى قضية واحدة ومن تراثها الخاص . وقد تفرعت عن هذا الاختلاف بضع مشكلات . فأوديب يرمز للخطيئة والمعرفة والفداء فى وقت واحد، بينما المسيح هو آدم الجديد ، وأوزوريس يجسد قضايا أخرى ، وهكذا) .

أقول إن أوجه الشبه هذه — بمقدماتها ونتائجها — هى التى وحدت المادة الأساسية للصراع فى جميع المآسى : فالله عند اليهود خلق الإنسان على صورته

ومثاله ، والمسيحية جعلت الله إنساناً بالفعل ، والآلهة اليونانية كانت كالبشر تماماً ، هذه المادة الأساسية أدمجت الفن بالدين ، فقد تداخلت عناصرها تداخلا شديداً : الرقص حول قبور الموتى ، فإنشاد الشعر الجنائزى ، والموسيقى المرافقة للرقص والشعر . . كل ذلك مهد لأن تكون الدراما الشعرية هى البناء التراجيدى الأول ، والاعتقاد فى البعث هو المحور المشترك بين معظم الأبنية التراجيدية . والمظاهر البدائية لذلك أن الناس — فى اليونان القديمة — كانوا يتنكرون ويتظاهرون بقتل واحد منهم والاستعداد لتشييع جنازته ، ثم يبعث من جديد . ويرجح بعض المؤرخين أن هذه الحركات التمثيلية كان يقصد بها مناداة إله الخصب الذى يموت فى الأسطورة ليبعث فى زرع أو محصول جديد ،أى أن جوهر المأساة كان قتل إله أو بطل وبعثه مرة أخرى[1].

ولعل الطبيعة التى نشأت عليها الديانة اليونانية فى كونها بعيدة عن الوساطة بين الآلهة والبشر (فلم تصل هذه الديانة إلى الناس بواسطة الأنبياء أو الرسل والقديسين أو على يد فئة معصومة من الخطأ) ، لعل هذه الطبيعة هى التى حررت فن التراجيديا من أحضان المعبد والحفلات الدينية وخرجت بها إلى نطاق الواقع والمشكلات الراهنة والبطولات البشرية الصرفة . من هنا تطورت المأساة اليونانية من كونها شعراً خالصاً — بل عبارة عن وحدة متكاملة من الأشعار الغنائية تلقيها الجوقة وعبارات من الشعر المنثور يتبادلها الممثلون فيما بينهم — إلى أن أصبحت « تقليداً لحدث جدى كامل له جلاله ، فى لغة منمقة بكل أنواع المحسنات الفنية ، وهذه الأنواع توجد فى أجزاء متفرقة من المأساة ، وذلك الحدث يأتى بأسلوب درامى لا قصصى ليطهر النفس عن طريق الخوف والشفقة تطهيراً كاملا » كما يقول أرسطو فى تعريفه للمأساة بكتابه (فن الشعر) . وتطورت الفكرة الرئيسية للمأساة فلم تعد موت البطل فحسب ، بل رد اعتباره بعد موته . ولكنها ظلت بالرغم من ذلك تصور ضعف الإنسان أمام القدر وإن امتد التطور بها إلى أن يتحول الإنسان إلى إله إذا مورست به مختلف وسائل الظلم والتعذيب . ولذلك كان البطل التراجيدى هو الإنسان الذى تتصارع داخله قوى الخير والشر ،

---

(١) د. صقر خفاجة — المأساة اليونانية — مكتبة الأنجلو — ١٩٦٢ .

كما كان الشباب رمزاً للحياة والخصب. ولذلك أيضاً لم تكن ثمة قضايا اجتماعية ملحة ترتفع إلى المستوى التراجيدى (وإن لم يخل الكثير من المآسى اليونانية من مناقشة مشكلات البشر العادية) . فلم تتبلور عند اليونان قضية القضايا فى حياة المصريين « الحرية » كمحور للمأساة ، بل إن يوربيدس فى إحدى مآسيه (المستجيرات) يجعل رسول طيبة يتساءل : « من الحاكم فى هذه الأرض ؟ » فيرد تسيوس قائلا : « الحاكم لا وجود له هنا ، إنها مدينة حرة ، وعند ما أقول حرة أعنى أن كل فرد فيها يتناوب الاشتراك فى الحكم ، وأن الغنى فيها لا يفوز بحق كان للفقير » . . وهذا هو الفرق الأساسى بين المأساتين اليونانية والمصرية ، فبينما كانت « المعرفة » أو الحقيقـــة أو القدر موضوعاً أساسيًّا فى التراجيديا الإغريقية ، نرى هذا الموضوع يشكل عنصراً واحداً من عناصر التراجيديا المصرية .

ولقد كان للدكتور لويس عوض فضل الريادة فى تحديد معالم هذه التراجيديا على صعيد الفن فى كتابه حول « المسرح المصرى »[١]. وقد لخص لنا ما سبق أن قاله الأب الفرنسى دريتون [٢] من أن بواكير التمثيل الدينى فى مصر القديمة كانت تشير إلى مأساة عميقة يمسك فيها الإنسان مشعلا وقضيباً من الفخار ثم « يطفىء لهبه بنفسه ويكسر عمود الفخار بنفسه دلالة الاستسلام للمصير الأكبر » كما يقول لويس عوض مفسراً الشعلة بالروح . وقضيب الفخار بالجسد ، وأن بطل هذه المسرحية هو الإنسان الذى تهبه المقادير الجسد والروح ، ثم تسلبه إياهما فيقدم على هذا الفعل وهو منتحب لا يعرف فيما أخذ وفيما أعطى ، ثم يقذف بوجوده إلى قاع البحيرة . وربما كان إلقاء الجسد فى البحيرة تعبيراً عن فكرة الخلاص الأبدى أو الولادة الجديدة وبدء الحياة الثانية . غير أن مأساة أوزوريس إله الخصب المعذب ، وهى أم التراجيديا المصرية ، تتحدد ملامحها بأن تولد إيزيس وأوزوريس خارج الزمن ومن قصتهما مع ست تخرج ملحمة الصراع بين الخير والشر ، ومأساة إله الخصب الذى تنوح عليه مصر كلها بعد الحصاد ، وتحتفل بمقدمه مع الربيع . أى أن للمأساة المصرية وجهين : الوجه الاجتماعى للحرية ، والوجه الوجودى

---

(١) دار إيزيس النشر بالقاهرة — ١٩٥٤ .

(٢) قام الدكتور ثروت عكاشة بترجمة النص الكامل ، ونشرته دار الكاتب العربى بالقاهرة ١٩٦٧ .

للحرية . فإذا كان جوهر المأساة هو الحرية بشكل عام ، فإنها تتبلور فى شكلها التفصيلى بالخبز والجنس والمعرفة . ولذلك تحولت التراجيديا فى مصر القديمة من الشعر الغنائى الخالص إلى الدراما الشعرية فقد كان أوزوريس بطلا مقيداً ، ممزقاً ، وكان التقيد والتمزيق عقاباً على خطيئة محددة تلتقى عند معنى الحرية ، وتتفرع إلى معانى الخبز والجنس والمعرفة ، وبهذا تشتمل على الوجهين الاجتماعى والوجودى للحرية كتعبير متكامل عن جوهر المأساة المصرية . على هذا النحو تفرد أوزوريس ببطولة تراجيدية خارقة فهو يحمل بين جنبيه بذور الخير والشر فى صراع معقد ، وهو وحده محور الصراع ، هو نفس منقسمة على ذاتها ، هو إنسان فى حرب مع نفسه . ويرجح الكثيرون أن مأساة أوزوريس كائنة فى شهوة الخلق أو الرغبة فى الألوهية ، ولذلك كانت خطيئته هى أنه إله الخصب ، وإله الخصب بالضرورة إله خاطئ وإله الخصب بالضرورة إله معذب ، كما يعلمنا فريزر صاحب (الغصن الذهبى) . وقد انحط المسرح المصرى يوم أصبح أوزوريس إله الخصب بطلا بلا خطيئة ، وإلهاً للخير ، وتحولت مأساة الخلق والإخصاب إلى ملحمة طويلة بين إله الخير وإله الشر . ولعل القيمة الحقيقية لكتاب الدكتور لويس عوض تكمن فى التفرقة بين الدراما والملحمة ، فهو يقرر « أن مصر لم تكن فريدة فى هذا الانحراف فقد انحرفت أوربا كلها نحو ألفى عام بين انهيار المسرح اليونانى وظهور مسرح الرنيسانس . تحولت عن أدب المسرح القائم على فكرة البطل المعذب إلى أدب الملاحم القائم على فكرة البطل المنتصر ولعل ازدهار الملحمة المصرية فى العصور الوسطى امتداد لهذا التحول الأصيل » . . ومعنى ذلك أن ثمة فرقاً أساسياً بين البطولة التراجيدية والبطولة الملحمية ، الأولى صراع داخلى فى ذات البطل والأخرى صراع خارجى بين ذاتين . ومن هنا يقول لويس : « لسنا نرى للبطل أوزوريس من خطيئة إلا وظيفته وهل فى الدنيا أكبر من خطيئة الإخصاب » .

ولا بد من الاستطراد فى التفرقة بين الدراما والملحمة ، فالإيمان بالجبر كما يقرر مؤلف « المسرح المصرى » هو المصدر الأول للفكرة المسرحية بينما الإيمان بالاختيار هو المصدر الأول للفكرة الملحمية . ذلك أن الإيمان بالاختيار يجعل

صراع الإنسان فى هذه الحياة لا مع نفسه ، بل مع قوى خارجية هى الشيطان ، فالأصل فى الملحمة أنها صراع بين الله والشيطان « هكذا علمنا دانتى وملتون » . والحضارة الزراعية تقوم على الحكم المطلق والاختيار فى نفس الوقت ، لأن قانوناً واحداً أساسياً ثابتاً يحكمها هو قانون العدالة فى السماء والأرض « فبالعدالة وحدها تدور آلة الكون وتدور آلة المجتمع ، والعدالة لا معنى لها إلا إذا كان كل ما فى الوجود مختاراً ومسئولا عن اختياره » كما يذهب لويس عوض . ولذلك كان الإحساس الملحمى هو الغالب على التكوين التراجيدى للمجتمع المصرى ، فهو مجتمع زراعى يؤمن بأن الله أعطانا عقلا نميز به بين الخير والشر ، وهناك أخيراً الثواب والعقاب . لهذا لم ينتج هذا المجتمع مسرحاً عظيما بالرغم من النواة التراجيدية الرائعة التى اغتالها الدين المصرى القديم بين جدران معابده ، وإنما أنتج الملاحم الشعبية الذائعة الصيت . وليس من الضرورى — كما يقول لويس عوض — أن تكون الملحمة شعراً يروى رواية «ولقد تكون نثراً لا يروى شيئاً يخرج منه المقال النزالى مثلا كما نرى فى أدب السياسة ويخرج منه القصص الأخلاقى الذى لا يعالج الحياة كما هى ، ولكن يعالجها لينصر الفضيلة أو لينصر الدين أو لينصر المعذبين فى الأرض أو لينصر أى شىء فى الوجود » .

هذه الكلمات تبدو أهميتها البالغة ، ونحن بصدد إحدى مراحل تطور المأساة المصرية على يد نجيب محفوظ ، تلك المرحلة الواقعة بين أعماله ذات الرداء الفرعونى ، والثلاثية . فالحس المأساوى عند هذا الفنان بدأ مع لقائه المباشر بالواقع المعاصر فى « القاهرة الجديدة » لأن الرداء الفرعونى فى أعماله الأولى لم يكن إلا إطاراً فنياً لبعث الفكرة المصرية أثناء الكفاح الوطنى ضد الاحتلال البريطانى . فلم تستوعب تلك الأعمال جوهر المأساة المصرية كما بدت فى أعماله التالية ، السابقة على الثلاثية. والثلاثية . أعلنت ميلاد البطل التراجيدى فى الرواية المصرية . أما (القاهرة الجديدة ، خان الخليلى ، زقاق المدق ، بداية ونهاية ، السراب) فهى التجسيد الملحمى للمأساة المصرية كما رآها نجيب محفوظ على ضوء التحريف السابق للملحمة . أى أن هذه المجموعة من الروايات — وقد كتبت منذ عام ١٩٣٨ إلى عام ١٩٤٣ — هى خلاصة التجربة المأساوية فى مصر من خلال التجربة العالمية ، وجذور التاريخ المصرى ،

والعربى ، والبناء الاجتماعى المعاصر لنجيب محفوظ . هذه المجموعة من الروايات تشكل فيما بينها سلسلة محكمة الحلقات لملحمة السقوط والانهيار ، عمودها الفقرى مأساة الحرية ، مأساة الخبز والجنس والمعرفة .

من هنا تكون ملحمة نجيب محفوظ حصيلة التجربة التراجيدية على الصعيد التاريخى للإنسان بشكل عام . وإذا كانت المآسى الرئيسية الثلاث تلتقى فى جوهرها عند حدود متشابهة فإن المأساة المصرية تختزن فى أعماقها هذا الجوهر الشامل لأحزان البشر ، وتضيف إليه عبر تاريخها الخاص ما يتسم به الحزن المصرى من صفات متفردة . فلا ريب أن هذه المنطقة من العالم قد تأثرت كغيرها بالمأساة المسيحية ، بل إن هذا الدين عاش فى مصر أكثر من ستة قرون ، ولا تزال بضعة ملايين يؤمنون به إلى الآن ، وبالتالى فإن مأساتنا الخاصة التى انبثقت مع مصرع أوزوريس قد تجاوبت مع صلب المسيح . فالتاريخ البشرى عند المسيحية مأساة تنتهى بالصليب وآلامه . والضمير البشرى –كما يقول جان فرابييه[1] وجوسار– موطن لنزاع لا يفتأ يتجدد بين الإنسان القديم الذى يرزح تحت نير الخطيئة الأولى والإنسان الجديد الذى خلقه التعميد خلقاً آخر ، فالكنيسة هى التى « وجدت فيها البشرية هذا النوع من القلق الذى تبحث عنه فى المسرح » على حد تعبير جوليان بندا ، ولو أنصف لقال مع فرابييه وجوسار ان كل الأديان درامية الروح ما دام الإنسان فيها يواجه مقدوره . المأساة المسيحية تختلف عن المأساتين المصرية واليونانية فى اتخاذها من البشرية كلها مادة رئيسية للدراما . ومع أن الخطيئة فالتكفير فالغفران هى الحلقات الثلاث فى كل مأساة ، إلا أن هذا الثالوث يكتسب فى المسيحية دلالة التعميم والشمول على الجنس البشرى كله . أى أن المأساة لا تتم على المستوى الفردى – الرامز فى نفس الوقت إلى الإنسان – كما نرى مآسى اليونان والمصريين وإنما تعالج قصة البشرية مباشرة . ففى تمثيلية « آدم » التى توجد مخطوطتها الوحيدة فى حوزة مكتبة « تور » – ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثانى عشر ، ومؤلفها مجهول الاسم – تشمل التمثيلية على ثلاثة أجزاء : سقوط آدم وحواء ، ومقتل هابيل على يد قابيل ، وموكب الأنبياء لإعلان قدوم المسيح . سوف نكتشف أن

(١) « المسرح الدينى فى العصور الوسطى » – ترجمة الدكتور محمد القصاص – المؤسسة المصرية العامة للنشر – ١٩٦٣ .

فكرة القدر اليونانى غير المبرر ، تكاد تختفى ، وتحتل مكانها فكرة الخلود . ينادى الإله آدم ، « ستتابع حياتك كلها فى الانشراح ، ستدوم إلى الأبد ، ولن يعتريها القصر » وفى مكان آخر « لن تموتا ، لن يعتريكما المرض » ، « لن تخشى الموت » . . هذا الإحساس العميق بعنصر الزمن والديمومة واللاموت قد تأثرت به التراجيديا المصرية أيما تأثر . المسيحية أيضاً تضيف فكرة أن الإنسان مركز الكون « لأن العالم بأسره سيكون تحت إمرتكما » ، وفكرة الاختيار « وأمامكما سأضع الخير والشر كليهما » وهى الفكرة المحورية فى الحضارة الزراعية . تلى ذلك مباشرة فكرة التمرد « فإذا فعلت ذلك بعدت عن طريق الخطيئة » فالخطيئة هى التمرد ، والمعرفة هى الخطيئة « إن أكلت من الشجرة مت من فورك ، وفقدت حبى ، وأصبحت تعس المصير » ولكن الشيطان يقول شيئاً آخر : « إنك منزه عن الموت » ، « إنها شجرة المعرفة » ، « سيرتفع الغطاء عن عينيك فى الحال » ، « . . ولن تعود فى حاجة إلى خوف ربك فى شىء ، بل ستصبح نداً له فى كل شىء » . والإنسان يرهب « الفناء » ، ولكنه يتوق لأن يكون نداً للمطلق . لهذا يأكل آدم من الشجرة ، وفى الحال يعرف خطيئته : « لقد مت الآن » ، « الآن عرفت معنى الخطيئة » ، « لا بد أن أهوى إلى قاع الجحيم حتى يأتى من يخلصنى » . ويلاحظ جان فرابييه وجوسار أن آدم هنا يعبر عن أمله فى الخلاص ، ولكنه لا يوجه كلمة استعطاف واحدة للرب . غير أن آدم لا يلبث أن يواصل : « الآن أصبحت ضائعاً ، لن يستطيع إنسان حى أن يخلصنى مما أنا فيه ما لم يتدخل إله الجلال » ، « لن يستطيع أحد أن يقدم لى يد العون إلا الابن الذى سيخرج من أحشاء مريم » ، « لا أدرى ماذا سيحل بنا بعد أن فقدنا إيماننا بالله » ، « ليس لى إلا أن أموت » .

هذا هو سر التفاعل بين المأساتين المسيحية والمصرية ، فالشيطان هو ست ، أما أوزوريس فهو المسيح وآدم معاً « لقد صورتك على صورتى بكل دقة » ، هكذا يعتب الله على آدم . لذلك « ملعونة الأرض التى تبغى أن تبذر فيها قمحك ، إنها لن تحمل ثماراً من أجلك . إنها ملعونة تحت يدك ، ومن العبث أن تحاول استثمارها من أجلك . ستصبح عقيماً ، ولن تنتج إلا الشوك والحسك ، وستصبح بذورك ملعونة تحت الحكم الذى قضى به عليك ، ولذا سيعتريها الفساد .

بالكد والنصب ستأكل خبزك ويعرق جبينك طوال الليل والنهار ستعيش » ، أما حواء « ستحملين أولادك كرهاً وستلدينهم كرهاً ، وسيقضون كل حياتهم غارقين فى بحر من القلق . هذه هى الآلام ، هذا هو الخراب الذى ألقيت بنفسك فيه ، أنت وذريتك . وكل من سينحدر منك سيكون على خطيئتك » ، ولهما معاً : « منذ الآن ستعرفان الجوع والتعب ، ستعرفان العذاب والألم خلال أيام الأسبوع جميعاً . وستكون إقامتكم فوق الأرض إقامة سـيئة . ثم تموتون فى نهاية الأمر ، ولا تكادون تذوقون الموت حتى تذهبوا إلى الجحيم من فوركم . ستكون الأرض مأوى أجسامكم ، أما أرواحكم ، فإلى الجحيم مأواها حيث يقف لها الهلاك بالمرصاد » ، ويعود اللغز فى المسيحية من جديد حين يأمر الرب أحد الملائكة بأن يقف على باب الفردوس « واحرص على ألا يحصل على القـدرة أو الإذن بمس فاكهة الحياة بل سد عليه الطريق بهذا السيف المتوهج » . وتتكرر مأساة قايين وهابيل فيتأكد لدينا أن « الأرض خطيئة » فى المأساة المسيحية ، فالله يقبل الخروف قرباناً ويرفض محصول الأرض . وكما لعنت الأرض بسبب آدم ، لعنها الرب ثانية بسبب قايين . ويتضح الرمز الجنسى للمسيح حين يأتى أشعيا يتلو نبوءته : « سيخرج من جذع يسى قضيب ، وتنبت من جذعه زهرة تحمل عليها روح الرب » ويقول : إن النبوءة وجدت فى « كتاب الحياة » وأنها ليست حلماً بل « رؤيا » . ويكمل أن العذراء تحمل «ثمرة الحياة » وتلد يسوع « الذى يخلص آدم من العذاب » ، وهذا ما يؤدى إلى إحياء « الأمل » . ويأتى المسيح فعلا ، ليصلب ويموت فداء للعالم ، ثم يقوم من بين الأموات فى اليوم الثالث ، ويصعد إلى السماء منتصراً للبشرية جمعاء .

* * *

لقد حاول أحد المفكرين السوفييت فى كتاب له بعنوان : « أصول الدين » أن يرجع بالمسيحية كلها إلى مأساة أوزوريس مرجحاً أن شخصية المسيح لم توجد قط . ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه الفكرة بالنفى أو الإثبات . غير أننا لا نتردد فى القول بأن الجزء الحديث فى المسيحية (فالجزء الأول عن آدم هو امتصاص للتراث العبرى) قد تأثر تأثراً كبيراً بالمأساة المصرية . على أن هذا الواقع

لا ينفى تأثر المأساة المصرية فى تطورها بالمسيحية . خاصة وأن مصر كانت فى مقدمة البلدان التى استقبلت المسيحية منذ نشأتها تقريباً وظلت الديانة الرسمية بضعة قرون . فكان ثمة تفاعل حضارى بين الفكرتين المسيحية والمصرية ما تزال لها رواسبها فى النفس المصرية عند المسيحى والمسلم على السواء . وربما كان الطابع الملحمى الذى ساد الآداب المصرية فى العصر الوسيط هو نتاج التأثير المتبادل بين تراجيدية البطل المصرى أوزوريس — إله الخصب المعذب — وقصة الله والشيطان التى نقلتها المسيحية عن اليهود. وربما كانت هذه هى الجذور الغائرة فى وجداننا الفنى التى أدت إلى ما يشبه الفوضى فى تاريخنا الأدبى الحديث . . فقد كتب توفيق الحكيم « أهل الكهف » ، أول مأساة مصرية حديثة فى قالب درامى ، بغير أن يولد معها البطل التراجيدى . بينما أعلنت ثلاثية نجيب محفوظ ميلاد هذا البطل فى القالب الروائى . ولم يحل هذا التناقض الفنى إلا فى مسرحية « الراهب » حيث أعتقد أن « أبا نوفر » هو أول بطل تراجيدى فى الدراما المصرية الحديثة . أما مجموعة أعمال نجيب محفوظ السابقة على الثلاثية فقد كانت ملحمة روائية لم تشتمل على أية بطولة تراجيدية ، ولكن البطولة الملحمية فيها نسجت على نحو خاص متفرد . وسوف نتوقف عند هذه النقطة بالتفصيل فيما بعد . يهمنا الآن أن نستأنف الحديث عن التيارات التى أسهمت فى تطور المأساة المصرية إلى أن وصلتنا فى القالب الملحمى .

* * *

بانتهاء العصر الوسيط وبداية عصر النهضة كان الأدب الشكسبيرى يصوغ التراجيديا الإنسانية على نحو مغاير للأصول الإغريقية والمسيحية على السواء . إن التراجيديا الشكسبيرية — كما يقول برادلى فى كتابه المعروف بهذا الاسم — قد اشتركت مع مآسى اليونان فى عنايتها الأساسية بشخص واحد ، كما أن الأحداث فيها تؤدى إلى موت البطل ، والقصة تصور الجزء المضطرب من حياة البطل ، وهى بالضرورة قصة عذاب ومصاب « يحلان بشخص بارز معروف ، وهما فى حد ذاتهما من نوع لافت للأنظار . ويكونان عادة غير متوقعين ومتناقضين مع سعادة سابقة أو مجد غابر . . ويمتد أثرهما إلى أبعد من دائرة البطل بحيث يحملان

المشهد كله مشهد ويل، وهما عنصر جوهرى فى التراجيديا ومصدر رئيسى للانفعالات التراجيدية وبخاصة عاطفة الإشفاق » .

ولقد تطور معنى القدر عند شكسبير من كونه انقلاباً تاماً فى الحظ يحس الإنسان إزاءه بالعمى والعجز وبأنه ألعوبة فى يد قوة غامضة تبتسم له فترة قصيرة ، ثم تصرعه فجأة فى كبريائه ، إلى أن أصبح البطل الشكسبيرى يهوى من قمة العظمة الدنيوية إلى الحضيض ولا يثير سقوطه إلا الشعور بالتناقض بين عجز الإنسان والقدرة على كل شىء . ولم تعد الكارثة التراجيدية مقصورة على الحديث المفاجئ غير المبرر ، بل أضحت هناك مجموعة من التصرفات تولد تصرفات أخرى وهذه الأخرى تولد غيرها أيضاً إلى أن تؤدى هذه السلسلة من الأفعال المتشابكة إلى كارثة بواسطة تسلسل لا مفر منه فيما يبدو.. (وإذا كان نجيب محفوظ قد تأثر بشكسبير كما أكد ذلك مراراً ، فإن هذه النقطة بالذات توضح مبلغ هذا التأثر) . هذا يفضى إلى حقيقة تراجية هامة تقول بأن الأبطال أنفسهم هم علة مصائبهم . « وقصة أية تراجيديا شكسبيرية أو أحداثها لا تتألف بالطبع من تصرفات أو أعمال بشرية فحسب . وإنما الأفعال هى العامل الأغلب . هذه الأفعال هى فى الأكثر تصرفات بكل معنى الكلمة ، وليست أشياء تؤدى فيما بين النوم واليقظة بل هى إتيان أفعال ذات طابع مميز . ولهذا يمكن أن يقال — بمثل هذا الصدق — إن محور التراجيديا يكمن فى فعل صادر عن خلق أو فى خلق يتمخض عن فعل ».. هكذا يقرر برادلى منطلقاً إلى أن الصدفة أو القدر ليست إلا حادثاً — غير خارق للطبيعة — يدخل فى التسلسل الدرامى دون تدخل شخصية ما أو الظروف المحيطة بالظاهرة « هذا التصرف من جانب القدر هو حقيقة ، وحقيقة بارزة من حقائق الحياة البشرية ، ولهذا فإن استبعادها كلية من التراجيديا يعنى فى عرفنا التنكر للحقيقة بل فضلاً عن هذا ليست مجرد حقيقة . لأن يبدأ الناس طائفة من الأحداث ثم لا يستطيعون أن يحسبوا حسابها أو يسيطروا عليها ، تلك حقيقة مؤسية » (وهذه هى النقطة الثانية التى لا يمكن تجاهل أن نجيب محفوظ قد تأثر بها إلى أبعد حد) وقد أضاف شكسبير إلى الحقيقة التراجيدية أنها نتاج الصراع الداخلى

والصراع الخارجى معاً . ولعل هذه الإضافة لم تتحقق من قبل إلا فى التراجيديا المصرية ، حيث كان ست نموذجاً للقوى الخارجية ، وكان أوزوريس يحمل بين جنبيه صراعاً داخلياً « بينما كانت التراجيديا الإغريقية المعاصرة مقصورة على الصراع الداخلى ، والمأساة المسيحية مقصورة على الصراع بين الله والشيطان ، ولذلك تحولت إلى الإطار الملحمى طوال العصور الوسطى » . . وهنا يفضل برادلى أن يستخدم تعبير « القوة الروحية » كرمز للصراع الخارجى والداخلى معاً ، كالخير والشر والمبادئ العامة والشكوك والشهوات والدسائس والأفكار ، وكل هذه تدفع البطل التراجيدى للسير فى اتجاه ما ، يعجز أحياناً عن مقاومة القوة التى تسوقه فى هذا الاتجاه مهما كانت النهاية مدمرة « ولا بد لمواجهة هذه الظروف من شىء قد يكون بوسع رجل أصغر شأناً أن يحققه ولكن البطل لا يستطيعه . إنه يخطئ عن طريق التصرف أو التقاعس عن التصرف . وهذا الخطأ باتحاده مع أسباب أخرى يجلب عليه الدمار » . إن الحقيقة التراجيدية تتجاوز كثيراً حدود التراجيديا ، ولذلك فالانطباع الراسخ للمأساة عند شكسبير هو (الضياع) الذى يدعنا نحس بالشخصية وكأنها لم تأت إلى العالم إلا لتلاقى هذا المصير المؤلم . (والضياع هو أولى حلقات ملحمة السقوط والانهيار عند نجيب محفوظ ، ونموذج الضائع يستمر عنده فى بقية الحلقات) ، فالكل باطل هو شعار العزاء الذى لا يقود إلى معرفة السر أو حل اللغز ، لذلك يحسن استبداله بكلمات أراجون : عند ما يفتح الإنسان ذراعيه ليستقبل الدنيا ترتسم خلفه علامة الصليب .

من المسلم به — يقول برادلى — أن هذا السر أو اللغز لا يحل بلغة الدين . بل إن الفنان العظيم — كشكسبير — لا يملك سوى استقطاب عناصر المأساة فى موضوعة صارمية ، فلا ينبغى أن نصف شريعة ما أو نظاماً أخلاقياً أو القوة العليا فى العالم التراجيدى بأية صفات خيرة أو شريرة أو حتى قدراً محتوماً ، فلا يبدو الفرد مسيئاً إلى أية شريعة أو قوة عليا ، ولا يبدو ضحية لمجموعة من الظروف الخارجية « وهذان الرأيان يناقض أحدهما الآخر ولا يستطيع أى رأى ثالث التوحيد بينهما » ومن هنا يشتد التوتر التراجيدى ما دامت الشخصية ليست مجرماً يستحق العقاب ولا ضحية لمجرم آخر لا يعاقب . إنهم « مهما كانوا مخطئين فإن

خطأهم بعيد عن أن يكون السبب الوحيد أو الكافى فى كل ما يلقون من عذاب » أو كما يعبر شكسبير فى مسرحية « هملت» على لسان الملك قائلا « أفكارنا ملك لنا . . أما نتائجها فليست من صنعنا » ، إنهم يتصرفون بحرية ، ومع ذلك فإن تصرفهم يكبلهم بالأغلال ، فهم لا يفهمون أنفسهم بخير مما فهموا العالم المحيط بهم ، فنى كل مكان من العالم التراجيدى نجد أن تفكير الإنسان عند ما يترجم إلى عمل ينقلب إلى ضده . ومهما يكن ما يحلم بعمله فإنه يحصل على أبعد الأشياء عن أحلامه . . يحصل على دماره هو شخصياً . ويستنتج برادلى أن هذا يجعلنا ندرك مدى عجز الإنسان ، ولكنه قلما يوحى بفكرة القدر ، ذلك أن الإنسان يبدو كأنه مبعث دماره . وهذا لا ينفى بالطبع أن ثمة عوامل مساعدة على تحقيق مصيره البشع ، هذه العوامل التى تدعنا نحس بأنه (تعس الحظ بشكل فظيع) . وهنا يطرح مؤلف التراجيديا الشكسبيرية [1]» مجموعة من الأسئلة ،

— إذا كان الناس يتصرفون وفق خصالهم ، فما الذى يجيئهم بالمشكلة الوحيدة التى تقضى عليهم فى حين أنها تكون خفيفة الوطء على شخص آخر ، والذى يجلبها عليهم ، يجلبها فى اللحظة التى يكونون فيها أقل صلاحية لمواجهتها ؟ .

— وما السبب فى أن فضائل الإنسان تساعد فى القضاء عليه ، وأن ضعفه وقصوره متشابك مع كل شىء بديع فيه إلى حد قلما نستطيع معه فصلها عن بعضها البعض حتى فى الخيال ؟

— إننا لا نجد فى تراجيديات شكسبير ما يجعلنا نعتبر تصرفات الأشخاص وآلامهم محددة مقدماً نوعاً ما ، بصورة تعسفية دون مراعاة لمشاعرهم وأفكارهم وما يتخذونه من قرارات . كما أن الحقائق لا تستعرض قط بصورة تبدو لنا معها كما لو كان للقوة العليا — مهما يكن كنهها — ضغينة خاصة تطوى عليها الجناح ضد أسرة أو فرد ما . أى أنه لا يتولد فينا أى انطباع محدد حول القضاء والقدر الذى يجثم على رب أسرة ما — بسبب جريمة بشعة ارتكبها أو مروق عن الدين — ما هو إذن هذا القدر الذى تقودنا الانطباعات التى بحثناها الآن إلى وصفه بأنه القوة العليا فى العالم التراجيدى ؟ .

---

(١) الترجمة حنا إلياس — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر — ١٩٦٣ .

ويجيب برادلى « يظهر أنه تعبير أسطورى عن الجهاز أو النظام بكامله الذى يؤلف الأفراد فيه جزءاً تافهاً لا يعتد به . والذى يبدو أنه يحدد — أكثر بكثير مما يفعلون هم — ميولهم الفطرية وظروفهم ، وهذه تؤدى إلى تحديد تصرفهم والذى هو بالغ من العظم والتعقد حداً قلما يستطيعون معه فهمه فهماً تاماً أو التحكم فى تصرفاته . والذى له خاصية واضحة محددة إلى حد يجعل أية تغييرات تطرأ عليه تولد تغييرات أخرى حتمية دون مراعاة لرغبات الناس وما يبدون من ندم » .

هذا المفهوم الشكسبيرى للقدر ، وتلك الموضوعية الصارمة التى تتحكم فى مسار التراجيديا الشكسبيرية ، يشكلان السمة الأساسية فى ملحمة نجيب محفوظ . وإذا كانت المأساة المسيحية قد تفاعلت مع التكوين التراجيدى للنفس المصرية (كما لاحظ يحيى حقى الإحساس بالخطيئة فى رواية زينب ، وكما نلاحظ نحن فى اختيار الحكيم لموضوع أهل الكهف ، وفى اختيار لويس عوض لقضية الراهب) . وإذا كانت الرؤيا الشكسبيرية قد أسهمت فى تكوين نجيب محفوظ الفنى وبلورت إحساسه التراجيدى كما سنرى فيما بعد ، فإن التجربة العربية منذ العصر الجاهلى إلى العصر الإسلامى إلى العصر الحديث ، كان لها تأثيرها الفعال فى استجابة الروح المصرية إلى إضافات مأساوية جديدة .

* * *

وسوف يظل للكاتب السورى صدقى إسماعيل فضل الريادة فى تحديد معالم التجربة المأساوية عند العرب فى كتابه الهام « العرب وتجربة المأساة[1] » . وهو ينطلق من أن التاريخ البشرى حين يبدو سلسلة من مراحل الانهيار المتعاقبة ، دون مبرر منطقى إلا أن العالم يفسد يوماً بعد يوم ، ينصرف التفكير إلى التسليم بأن هناك قدراً لا سبيل إلى رده ، يحتم الانهيار . لذلك كانت المأساة نسيج الحياة وجحيمنا اليومى كما يقول جوته فى « فاوست » . والخطيئة الفاجعة هى خطيئة لانستطيع أن نتهم بها أحداً ، ومن ثم ليس بمقدورنا أن نفهم وجود قاض يحكم ، كما يقول شيلر

---

(١) الناشر : دار الطليعة بيروت — ١٩٦٢ .

فى « ظاهرة الفاجع » . فالسقوط الذى يبدو من طبيعة الحياة الإنسانية ، يصنع دائماً بيد الإنسان لا بيد القدر. ومن ثم فهو يتناول ما يمكن أن تكون عليه القيم وليس ما هو محتم . وإذا كان ثمة مظهر للضرورة فى تجربة الفاجع ، فهو الاعتراف بالسقوط . والاستسلام أمام القدر هو خلاصة التجربة الجاهلية عند صدقى إسماعيل.

والقدر الجاهلى هو الدهر ، هو الزمن . لذلك كانت الحرب والفروسية من مقومات الوجود اليومى ، فمن أجلها (يبدو الإذعان موقفاً حراً) . وحماية الماضى وقداسة القيم القديمة هى الوجه الفكرى للاستسلام ، بينما المغامرة هى الوجه العملى « ما دام الأصل هو القدر الإنسانى الصارم ، فهو المقدس الذى لا يمس . وهذا ما يفسر موقف المغالاة والجموح فى الإنسان الجاهلى ، والاندفاع دون تردد أو نكوص » وكانت الإرادة الجماعية صورة القدر فى الحياة اليومية لدى الجاهليين ، فمصير الفرد هو ما أراده الجميع . والجميع ليسوا أولئك الذين نعيش بينهم فحسب ، ولا الأجداد الذين انقرضوا « بل القيم الخلقية التى صنعتها التجربة الإنسانية خلال الزمن وأصبحت راسخة الجذور فى الطبع البشرى » . أما القضية الرئيسية فى الإسلام فهى العلاقة بين الإنسان والله . وهى علاقة قائمة على أساس التسليم بالحقيقة الإلهية « فالمعرفة ليست غاية على الإطلاق » . وعلى الإنسان أن يذعن لما « يمكن» أن تقدره المشيئة الإلهية دون أن يساوره الشك فى عدالتها وصواب حكمها « إن هذا الإمكان هو محور المأساة فى التجربة الإسلامية ، فالله هو ينبوع الرحمة وسوط العذاب فى آن واحد » وليست الحياة الإنسانية إلا تجربة انتظار تزدحم بأعنف ألوان الشعور بالمسئولية تجاه القيم الروحية التى تمثل المصير الحاتى للإنسان. فالإمكان —بالتجربة الإسلامية— هو صورة صارخة للالتزام بالقدر الإلهى الذى ترجع إليه جميع القيم . والندم هو اعتراف ضمنى بأن الخطأ فى طبيعة الإنسان . ومنذ بداية عصر الانحطاط تبدأ إدانة القدر « الزمن وغد والقدر عدو غير معقول » وبهذه الصورة يبدو القدر قوة عاتية فى طبيعتها العبث والغدر ، وليس لها من سبيل إلا الصدفة العمياء ، وحين تتحكم الصدفة بالمصير الإنسانى يتوارى كل ما يدعو إلى الالتزام ، وتتغلغل الريبة فى كل موقف حر يقتضى الوعى والتصميم . ذلك أن الإرادة الحرة لا تستطيع أن تمارس فعاليتها إلا فى ظل اليقين ، إلا فى الإذعان للسنن

الحتمية التى تحدد مكانة الإنسان فى العالم ، وتحفزه إلى حماية مصيره حين يكون هناك ما يهدد القيم أو يوردها التلوث والسقوط .

وعلى هذا النحو فإن مأساة الانحطاط تتمثل فى إعفاء الإرادة الإنسانية من كل التزام ، ولكنها لا تحررها من التمزق الدفين الذى يمثله شعور الجميع بأنهم ضحايا بغير ذنب أو جريرة إلا أنهم غير قادرين إلا على الرفض والانهزام . وفى هذا التمزق تلوح الدعائم القائمة التى يستند إليها القدر فى اقتناص المصائر : الحظ والخرافة والمعجزة والغيب ، وهى جميعاً مظاهر للتعبير الفاجع عن الفرار من المأساة .

* * *

إن الامتزاج العميق بين التراجيديا المصرية القديمة ، والمأساة المسيحية ، والتجربة العربية « الإسلامية بوجه خاص » هو انعكاس أمين للتفاعل الحضارى العميق بين مختلف مراحل تطور تاريخنا من مصر الفرعونية إلى مصر القبطية (ولا أقول اليونانية الرومانية بلغة الأوربيين ، لأننا من جهة لا ينبغى أن نسمى إحدى مراحل تاريخنا باسم المحتل ، ومن جهة أخرى فإن الحضارة المصرية فى تلك المرحلة قد اكتسبت الشىء الكثير من المسيحية لا من اليونان أو الرومان ، وبالتالى فإن النفس المصرية لم تكتسب شيئاً ذا بال من المأساة اليونانية ، بل إن حرباً سجالا ظلت بين مصر والإمبراطورية ليخضع المصريون للتفسير الرومانى للمسيحية دون جدوى) ، ومن مصر القبطية إلى مصر العربية (ولا أقول الإسلامية ، لأن الحضارة العربية كانت أعمق من أن يكون الإسلام هو عنصرها الوحيد ، كما أن التجربة العربية مع الإسلام تختلف تماماً عن تجارب الأمم الأخرى مع نفس الدين) . مصر الفرعونية ، ومصر القبطية ، ومصر العربية الحديثة هى الحلقات الثلاث الرئيسية فى تاريخنا القومى . ومن خلال الامتزاج الحضارى العميق بين هذه الحضارات تكونت ملامح النفس المصرية ، وتشكلت معالم مأساتها . غير أن أحدث هذه الحلقات — وأعنى به مصر العربية — هى العامل الحاسم فى تكويننا النفسى والمأساوى ، لا لأنها أقرب إلينا من ناحية الزمن ، بل لأنها تاريخ مستمر سبقته فترات — تقصر أو تطول — من الانسلاخ والتمزق والبتر . فهما كانت

هنالك بقايا فرعونية أو رواسب قبطية فى الروح المصرية ، فإن العنصر العربى الحديث هو العنصر الأغلب والأكثر فعالية . هذا الإيضاح هام للغاية عند تحديد عناصر المأساة المصرية فى ملحمة نجيب محفوظ . فالأسرة القاهرية المسامة هى الهيكل الروائى فى جميع قصص هذه الملحمة .

* * *

تطور فن المأساة من الشعر الغنائى إلى الدراما الشعرية إلى الدراما النثرية إلى النثر الروائى . أى أن التراجيديا تراوحت بين البناء الدرامى والبناء الملحمى . ويلاحظ برادلى أن « التراجيديا تعنى فى نظر القرون الوسطى قصة أكثر منها تمثيلية » ويدعم لويس عوض هذه الملاحظة بقوله إن فترة ازدهار الملحمة المصرية كانت العصور الوسطى . ولقد تسبب تخلفنا الحضارى الشديد ، ولقاؤنا بالفكر الأوربى منذ نهاية القرن التاسع عشر فى اضطراب أدبنا وفنوننا اضطراباً عظيماً. . فليست لدينا مرحلة كاملة محددة يمكن تسميتها بحسم بالمرحلة الكلاسية أو الرومانسية . . . إلخ . وليست لدينا التقاليد الأدبية والأصول الفنية الراسخة فى هيكلها العام وشكلها الكلى . . . وإنما كنا نستعير من قوالب الأدب الغربى بعضاً من جزئياتها المتفرقة لا فى تصورها الشامل . لهذا ولدت المأساة الرومانسية على يد هيكل قريبة الشبه من التراجيديا المسيحية ، ولهذا أيضاً ولدت « أهل الكهف » خالية من البطل التراجيدى بالرغم من تكوينها الدرامى . كذلك كتب نظمى لوقا « رفيق الأرض » — التى دعاها فيما بعد بالمغتصبة — متأثراً إلى حد كبير بالمأساة اليونانية .

وأصدر نجيب محفوظ مجموعة من القصص ذات الرداء الفرعونى لم تعرف قط طريقها إلى دنيا المأساة . وكان صادقاً إلى أبعد حد حين توقف فجأة عن هذا اللون من التأليف ، ليدخل مباشرة إلى ذلك العالم الكبير ، ليدخل مصر المأساة . وكما كتب الحكيم أول مأساة مصرية فى العصر الحديث بغير أن تتضمن أية بطولة تراجيدية ، فإن محفوظ بدأ صياغة مأساة القاهرة الجديدة ،خان الخليلى ، زقاق المدق بداية ونهاية ، السراب ، فى ردائها الملحمى الذى يمتص الصراع بين الخير والشر دون أن ينتصر الخير قط . ذلك أنه فى صدقه مع تاريخنا الاجتماعى والسياسى لم يخضع لتعريف الملحمة الذى ساقه لويس عوض فى ثلاث نقاط :

« الصراع مع قوى خارجية ، نصرة المعذبين فى الأرض ، البطل المنتصر » . أكثر من ذلك أن نجيب محفوظ لم يكتب هذه المجموعة من الأعمال وفى ذهنه أى تصور لبناء ملحمى . لقد كتبها كروايات مستقلة عن بعضها البعض . لكنه كتبها وفى ذهنه — بكل تأكيد — تصور شامل لمأساة مصر : يبدو هذا التصور واضحاً من اختياره للشعب المصرى ذى التاريخ الطويل المعذب ، وشريحة البرجوازية الصغيرة التى تعانى ويلات وضعها السياسى والاجتماعى والاقتصادى الممزق ، فى فترة ما بين الحربين . كتب نجيب هذه الروايات بوجدان المنتمى إلى المأساة ، ولكنه منتم من نوع خاص ، منتم فى أزمة . كتبها نجيب بروح الممثل لجيل الهزيمة ، جيل المأساة ، جيل الانتماء والرفض فى آن واحد . لذلك كانت هذه المجموعة من الروايات ، تمثل فيما أرى ، ملحمة السقوط والانهيار ، ولم تكن قط ملحمة الانتصار .

الصدق الفنى البالغ الصرامة ، هو السمة البارزة فى أدب نجيب محفوظ . إن صدقه فى اختيار الشكل الملحمى كان تمهيداً طبيعيًّا لاختياره الشكل الروائى فى الثلاثية التى أعلنت ميلاد البطل التراجيدى فى الأدب المصرى الحديث . « وأكرر أن التناقض بين البطولة التراجيدية والإطار الفنى للمأساة — الذى نتج عن اضطراب تاريخنا الأدبى — قد حل فى مسرحية « الراهب » على يد لويس عوض » . يبدو الصدق الفنى عاملا هامًّا فى التوفيق إلى اختيار عناصر العمل الفنى إذا تصدينا للارتباط الملحمى بين روايات نجيب الخمسة ، والعناصر الأساسية المكونة لبنائها .

توفيق الحكيم ولويس عوض ، اختار الثوب التاريخى لمصر المسيحية كقالب درامى للمأساة . أما نجيب محفوظ فالتقى مع الواقع مباشرة . ومعنى هذا أنه التقى بمجموعة هائلة من العناصر المعقدة . التقى أولا بجوهر المأساة المصرية ؛ هل هو الجبر أم الاختيار . الحضارة الزراعية تؤمن بالعدالة المطلقة والاختيار المطلق . الحضارة المدنية تؤمن بالجبر الصارم . يقول لويس عوض : « لهذا كله كان المجتمع الزراعى قاسياً فى حكمه على كل مخطئ ، على كل خارج على العقل ، هو لا يغتفر الخطأ ولا يغتفر الخطيئة . ولقد يدفع المخطئ أو الخاطئ ثمن خطئه باهظاً . ولكن الإيمان بالمطلقات يمنع الغفران له أو الأسى لمصرعه كذلك يمنع الغفران له

أو الأسى لمصرعه الإيمان بالاختيار » ، « المجتمع الزراعى مجتمع قائم على الاختيار. وأبناؤه يكثرون من الحديث عن القدر وعن القضاء وعن إرادة الله ، ولكنهم فى صميمهم يؤمنون بالاختيار ، ولا يأتون شيئاً يدل على إيمانهم بالقدر . هم لا يجازفون، هم لا يتنقلون، هم لا يدخلون معركة إلا بعد امتحان سلاحهم ، هم يؤمنون بالاختيار لأن الإيمان بالاختيار معناه العقاب والثواب » . ثم يقول إن من ينحرف عن «العقل» فى المجتمع الزراعى ، إما أن يكون هدفاً للسخرية وتأديبه يكون فى الكوميديا ، وإما أن يكون موضعاً للغضب ويكون تأديبه فى الملحمة حيث ينازل البطل رمز الخير الوغد رمز الشر ويصرعه[1].

نجيب محفوظ يعرف أن الحضارة المصرية فى جوهرها حضارة زراعية يحكمها قانون أساسى هو العدالة فى الأرض وفى السماء . فبالعدالة وحدها تدور آلة الكون وآلة المجتمع ، والعدالة لا معنى لها إلا إذا كان كل ما فى الوجود مختاراً ، ومسئولا عن اختياره . لذلك فإنه — بوعى منه أو بغير وعى — يصوغ المأساة المصرية فى الشكل الملحمى. فنحن حقاً أبناء الحضارة الريفية التى يحكمها قانون الاختيار ، قانون الملحمة . ولكن ملحمة المأساة المصرية لها سمات خاصة ، لها ظروفها المتفردة. إنها تركة تاريخ طويل مثقل بالعبودية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، إنها صليب ضخم تسمرت على خشبته حرية شعب كامل آلاف السنين . كذلك فالبراجوازية الصغيرة التى عاش نجيب فى لظاها ليست تعبيراً عن الحضارة الريفية وحدها ، إنها تجسيد عميق للقاء الريف بالمدينة فهى تحمل فى جوهرها قيم المجتمع الزراعى، ولكنها تعيش فى قلب المدينة الجديدة . مأساتها إذاً لا تقوم على الاختيار الناجم عن السكون والاستسلام فحسب ، إنها تقوم أيضاً على أهم الركائز الروحية فى المدينة : الجبر ، الجبر الذى يؤدى إلى المغامرة ، فتصبح حياة الإنسان مخاطرة شخصية مع القدر . الشخصية المدنية إذاً ، هى شخصية قلقة وثائرة ومضطربة ، هى شخصية لا تعرف الأمان فى داخل النفس ولا فى خارجها ، فعلام تعتمد هذه الشخصية فى كفاح الحياة وهو طويل مرير؟ هى تعتمد على شىء واحد هو القدر « هذه النفس تحس بأنها أداة فى يد الله إن كانت مؤمنة وألعوبة

---

(١) « المسرح المصرى » .

فى يد القدر إن كانت غير مؤمنة » كما يقول لويس عوض . للذلك كانت شخصية مغامرة ، مخاطرة ، تجنح إلى النسبي وتمقت المطلق . ومن هنا كانت القيم والمعايير والمقاييس هى المصطلحات الجديدة فى الحضارة المدنية .

نجيب محفوظ يختار البرجوازية الصغيرة لبنائه الملحمى ، ويعلم تماماً أنها مزيج معقد من الجبر والاختيار ، من الريف والمدينة ، من الاستسلام والمغامرة . البناء المعقد للبرجوازية الصغيرة ، هو أكثر الأبنية الطبقية تعبيراً عن المأساة المصرية . فهى الشريحة الاجتماعية الوحيدة المعلقة فى الهواء كسيزيف. وهى الشريحة الاقتصادية الوحيدة الهاوية فى حضيض اليأس من المستقبل . وهى الشريحة السياسية الوحيدة التى أنبتت أقصى تيارات اليمين واليسار حيث كان مآلها الدائم عذاب السجن . نجيب يختار البرجوازية الصغيرة واعياً بأنها أعرض وأطول الشرائح الطبقية فى مصر ،وأعمقها إحساساً بضراوة المأساة . نجيب يختار الزمن بوعى تراجيدى عميق ، فهو يختار البرجوازية الصغيرة فى فترة ما بين الحربين ، وهى المرحلة المأساوية الكبرى فى تاريخنا الحديث . نجيب يختار الأسرة القاهرية المسلمة وهو على وعى فذ بأن الإسلام هو العنصر الروحى الوحيد الذى يلتقى مع طبيعة البرجوازية الصغيرة المصرية فى المدينة .

الإسلام هو « سوط عذاب وينبوع رحمة فى آن واحد » كما يقول صدقى إسماعيل ، البرجوازية الصغيرة المصرية هى ملتقى شعار الريف « الله المنتقم الجبار » وشعار المدينة « الغفور الرحيم » كما يقول لويس عوض ، الإسلام إذاً يلتقى مع البراجوازية الصغيرة أعمق لقاء وأصدقه فهو التعبير الروحى الوحيد الملائم لتكوينها المزدوج . الإسلام أيضاً هو العنصر الغالب على وجدان الحضارة العربية الحديثة ، وهى الحلقة الحضارية الأكثر معاصرة فى التاريخ المصرى (وهذا هو الفرق بين توفيق الحكيم ولويس عوض من جانب ، ومحفوظ من جانب آخر ، فقد كان لقاؤه المباشر مع الواقع المصرى سبباً رئيسياً فى بحثه عن التفاصيل المكونة للتراجيديا المصرية ومنها الإسلام ، بينما كان تجريد الحكيم ولويس عوض سبباً رئيسياً فى التعميم واختيار المسيحية هيكلا للتراجيديا) .

لا نستطيع أن نهمل بعد كل ذلك أن نجيب محفوظ الإنسان هو ابن البرجوازية الصغيرة المصرية فى مدينة القاهرة ، وأنه عاش فى يناعة شبابه مرحلة السقوط

والانهيار فى تاريخنا السياسى والاقتصادى والاجتماعى الحديث . وأنه استراح إلى فلسفات الانتماء الفكرى إلى قضايا البشر بصور عامة ، وقضية المجتمع المصرى بصورة خاصة ، وأنه اتخذ موقف الرفض الحاسم لكافة القيم المهترئة فى هذا المجتمع ، أو فى العالم . وأنه اطمأن إلى الشكل الفنى الذى يستوعب الانتماء إلى المعذبين ، وهو الملحمة . وانتهى بالصراع بين أبطاله والقوى الخارجية إلى الهزيمة — لا إلى النصر الملحمى — انتهاجاً لمبدأ الرفض الذى صاحب معه فكرة الانتماء فكان الرفض والانتماء جوهراً أصيلا لأزمة نجيب محفوظ ، كما كانت الحرية جوهراً أصيلا للتراجيديا المصرية .

* * *

« القاهرة الجديدة » هى الحلقة الأولى فى التكوين الملحمى لأعمال نجيب الروائية ، التى بدأ كتابتها عام ١٩٣٨ وانتهى منها بتأليف السراب عام ١٩٤٤ . ولعل اختياره الدقيق لعنوان « القاهرة الجديدة » يعكس تحديده المنهجى لطبيعة المرحلة التاريخية التى عاشتها مصر فيما بين الحربين . مأساة القاهرة الجديدة هى الحلقة الأولى فى ملحمة السقوط والانهيار ، لا لأنها كتبت أولا من الناحية الزمنية ، ولا لأنها تؤرخ بالتعبير الفنى لإرهاصات الحرب الثانية بينما بقية الروايات تصور مراحل الحرب وما بعدها . إن اختيار مأساة القاهرة الجديدة كافتتاحية للملحمة الكبيرة يعتمد أساساً على تجسيد الأرض الحقيقية للتراجيديا المصرية فى ذلك الحين ، وهى حالة « الضياع » الرهيب الذى غلب الإحساس به على بقية مشاعر المصريين فى تلك الحقبة المليئة بالقلق والاضطراب والتوجس . . فلم تكد نيران الحرب الأولى تخمد حتى التهبت نيران أولى مراحل الثورة القومية فى بلادنا عام ١٩١٩ ولم نكد نظفر بالقليل من مكتسبات هذه الثورة التى لم تنجح تماماً حتى بدأت تتجمع فى الأفق سحب الأزمة الاقتصادية الكبرى فى العالم الرأسمالى ، ومن ثم انعكست علينا ويلات الأزمة فى اغتيال حريات الشعب الديموقراطية ونشأة الاتجاهات الفاشستية والشوفينية فى الحركة القومية ، وشيوع البطالة

والانحلال والبؤس . ومن ثم لم يكن هناك مفر من الإحساس الشامل بالضياع النفسى المدمر . فالقاهرة الجديدة إذن هى القاهرة البرجوازية الضعيفة التى نشأت حديثاً فى ذلك الوقت فى أوج عصر الاستعمار ، وبين أحضان الاحتلال ، وفى ظل هيمنة العلاقات الإقطاعية وقيمها . القاهرة الجديدة هى كل ذلك ، وبما يتضمنه من تناقضات فى البناء الاقتصادى والاجتماعى والسياسى بشكل عام ، والبناء الإنسانى لمختلف الفئات بشكل خاص ، والبناء الذاتى للأفراد بشكل أكثر خصوصية . وعند ما يستشعر نجيب أن الضياع هو الأرض الحقيقية للتراجيديا المصرية حينذاك ، فإن شعوره يصدق مرتين عند ما تقع بصيرته الفنية على أكثر الفئات ضياعاً ، ثم يصدق هذا الشعور ثلاث مرات بل إلى مالانهاية عند ما يمضى فى الاستقصاء والتخصيص حتى يمسك بيده « الضائع » النموذجى والفرد فى آن واحد. النموذج الرامز إلى ضياع مصر كلها ثم يتدرج الرمز إلى ضياع فئته الاجتماعية ، فطائفته الخاصة ، فضياعه هو شخصيتاً .

القاهرة الجديدة عند نجيب محفوظ هى قاهرة الموظفين وطلبة الجامعات والتيارات الفكرية القادمة من أوربا ، فهى قاهرة المثقفين أو قاهرة أزمة المثقفين. لذلك كان الضياع الفكرى هو السمة البارزة على أرض القاهرة الجديدة ، وإن كان الضياع الاجتماعى يشكل طبيعة هذه الأرض ، وجوهر مأساتها . والمقدمة التمهيدية للبناء التراجيدى فى القاهرة الجديدة . مليئة بالتفاؤل . . فالبنات دخلن الجامعة، والشباب يدخل مع بعضه البعض فى مناقشات خصبة حول الأفكار الجديدة ، و « محجوب » ابن الموظف الفقير فى القرية يتمكن من دخول الجامعة حتى يصل إلى الليسانس، و « مأمون » الشديد التدين يستطيع أن يجهر بآرائه فى المرأة والمجتمع والقيم الحديثة ، و « على طه » مقتنع بحتمية التطور الاجتماعى إلى الاشتراكية والبيئة العلمية ، و « أحمد بدير» يحدد المناخ السياسى بقوله « على الصحافى أن يسمع لا أن يتكلم ، خاصة فى عهدنا الحاضر » . القاهرة الجديدة تضم أولئك الشباب — وكأن الفنان باختيارهم شباباً يريد أن يجسد فيهم القاهرة « الجديدة » بمختلف أزماتها وأزماتهم — تضمهم فى بنائها الرحب الذى يضم بقية الشرائح الاجتماعية والأزمات النفسية فى مزيج مركب على نحو غاية فى التعقيد . عندما

يقول محجوب : أنا رأسى هواء ، والأستاذ مأمون قمقم مغلق على أساطير قديمة ، وعلى طه معرض أساطير حديثة ، إنما يحدد بدوره معالم الأزمة الشاملة التى يواجهونها جميعاً بالإضافة إلى الأزمة الخاصة بكل منهم . . فمأمون اعتمد على ركائز الدين حتى أقعده المرض عن اللحاق بالمدارس إلى الرابعة عشرة ، فذاق مرارة العزلة ، وعرف الألم ، وانصهر فى أتون تجربة قاسية . أما على طه فقد تزعزعت عقيدته منذ مستهل حياته الجامعية ، وتعرض لآلام التحول الرهيبة .

محجوب وحده كان قلبه فى ظلام وعقله فى ثورة دائمة ، شعاره الأثير كلمة « طظ » وفلسفته هى الحرية ، ولكنها حرية من نوع خاص ، هى التحرر من كل شىء ، من القيم والمثل والعقائد والمبادىء . . فهل معنى ذلك أن محجوب عبد الدايم قد أعلن ميلاد اللامنتمى المصري ؟ إنه يعجب بقول ديكارت : أنا أفكر فأنا موجود ويتفق معه على أن النفس أساس الوجود ، ثم يقول بعد ذلك : إن نفسه أهم ما فى الوجود ، وسعادته هى كل ما يعنيه ، ويرى من الجهالة والحمق أن يقف مبدأ أو قيمة فى سبيل نفسه وسعادتها . غايته من دنياه : اللذة والقوة ، وليس هذا هو اللامنتمى . فالقيم — بالفعل — هى مقياس الانتماء أو اللاانتماء ، ولكن معركة محجوب مع القيم لا تنبع من التصور العبثى للوجود ، لا تنبع من التصور الشامل للكون والعالم . لذلك فهو يقول إن فلسفته يجب أن تظل سرية — لا احتراماً للرأى العام فإن من مبادئها احتقار كل شىء — ولكن لأنها لا تأتى أكلها إلا إذا كفر الناس بها وآمن بها وحده . . وليست هذه دعوة اللامنتمى إلى الحرية . حرية اللامنتمى حرية مفتوحة بل هى لا تتحقق على المستوى الفردى مطلقاً .

اللامنتمى لا يطرح مشكلة الحرية هكذا : حريتى أنا « والآخرون إلى الجحيم » ولا يطرحنا هكذا : حريتى أنا « والواجب أن أمنح الآخرين حريتهم » بل يقول : حريتى أنا لا تتحقق إلا إذا تحققت حرية الآخرين فى نفس الوقت . فالحرية فى مفهوم اللامنتمى ترتبط عند الفرد بحرية الآخر . اللاانتماء ظاهرة حضارية لم نعرفها نحن إلى الآن ، وإنما عرفها الغرب فى ظل حضارة سامقة بلغت الذروة فى مجالى التكنولوجيا والمجتمع على السواء ، أما القاهرة الجديدة فإنها تعيش فى ظل

مرحلة حضارية شديدة التخلف فى كافة المجالات ، لهذا يبدو الانتماء قدراً على أجيال هذه المرحلة ، ناحية اليمين أو ناحية اليسار كما نرى فى مأمون رضوان وعلى طه . ويبدو « الضياع » ظاهرة اجتماعية حتمية الوجود كما نرى فى محجوب عبد الدايم . محجوب كان ضائعاً اجتماعياً فهومدين بنشأته للشارع والفطرة . وهو ضائع فكرياً لأن الضياع الفكرى هو انعدام التمثل الواعى العميق لأى من تيارات الفكر ، واللامبالاة الساذجة بالقيم النابعة منها . والضياع الاجتماعى هو التحلل من وشائج الارتباط بالمجتمع ارتباطاً صحياً بالانتماء أو اللاانتماء ، أى أنه ليس احتجاجاً واعياً على فساد المجتمع . وهذا هو الفرق الأكبر بين الضائع واللامنتمى ، فهذا الأخير يكون فى حالة من العراء الكامل أمام الذات ، أمام النفس (لذلك فهو يعيش حياته فى كافة أبعادها ومستوياتها) أما الضائع فهو شخصية مزدوجة أو مثلثة . . . إلخ . شخصية ليست مرتبطة (أشد الارتباط) بالذات الفردية (لذلك فهو لا يعيش حياته ولا يحقق ذاته مطلقاً) .

القاهرة الجديدة الضائعة هى القاهرة الرومانسية . « إحسان » صديقة على طه تقرأ مجدولين والآم فرتر والآم رفائيل . إحسان فى أزمة خانقة ، فقد نبتت هذه الزهرة الجميلة وسط أشواك برية . الأب يقامر بشرف ابنته مقابل المال ، والإخوة الكثيرون خواة البطون ، والدراسة بالجامعة طويلة طويلة . . وهى تحب على طه حباً صادقاً ، وهو أيضاً يحبها حباً صادقاً عميقاً ، ومحجوب يتلصص النظرات إلى هذا الحب وفى وجدانه تعشش المغامرات مع جامعة أعقاب السجائر « لست خيراً منها فهى جامعة أعقاب سجائر ، وأنا جامع أعقاب فلسفات » .

هذه كلها ، كانت المقدمة التمهيدية للبناء التراجيدى لمأساة القاهرة الجديدة . وهى بالرغم من كل شىء مليئة بالتفاؤل ، لأن خيوط المأساة لم تكن قد بدأت بعد فى التشابك والتعقد والتأزم . لذلك فكل خيط بمفرده لا يصنع الكارثة مهما كان « الضائع » أحد هذه الخيوط وأخطرها جميعاً . البداية الفنية للمأساة تبدأ برسالة صغيرة تلقاها محجوب من والده تقول إنه سقط فريسة لمرض خطير « ومن عجب أنه لا يذكر أن أباه شكا المرض يوماً ما » لم يكن بين محجوب والامتحان النهائى سوى أربعة أشهر ، لذا مضى يحدث نفسه : لو انتهى أجل

الرجل لوئدت آمالى جميعاً . الفنان حريص للغاية على تركيز الزمن ، على الإحساس به كمرادف للقدر. ومن هنا يكون هذا الحدث هو البداية الحقيقية للمأساة . أبوه كاتب صغير بشركة الألبان اليونانية بالقناطر ، خدمها ربع قرن مقابل ثمانية جنيهات فى الشهر يبذل له منها ثلاثة جنيهات تنهض بضروراته فى العاصمة من مسكن وملبس ومأكل .

لهذا السبب يصبح مرض والد محجوب « أزمة نموذجية » لبداية المأساة فى أية أسرة برجوازية صغيرة لا تملك شيئاً سوى الوظيفة أو الشهادة . وظيفة الأب مهددة الآن بالضياع ، وشهادة الابن مهددة تلقائياً بالضياع . والضياع إذاً هو جوهر الشخصية الرئيسية فى القاهرة الجديدة . محجوب الضائع لا يؤمن بالحرية ، الأدق أنه لا يعرفها « الحرية المطلقة . . طظ المطلقة . . ليكن لى أسوة حسنة فى إبليس . الرمز الكامل للكمال المطلق . . هو التمرد الحق والكبرياء الحق والطموح الحق والثورة على جميع المبادئ » . الضياع فى القاهرة الجديدة ليس بحالة فردية بل ظاهرة اجتماعية ، فهناك « سالم الإخشيدى » صديق محجوب القديم ، أين هو الآن ؟ كان يقود المظاهرات فيما مضى ، وطلبه الوزير ذات يوم ، فخرج من عنده ليردد هذه الحكمة الذهبية « ميدان الجهاد الحقيقى للطلبة هو العلم » وتخرج بعدئذ ليشغل — قبل أوائل الطلبة — وظيفة السكرتير لقاسم بك فهمى بتوصية خاصة من الوزير فى وقت كانت فيه الوظائف مغلقة أمام الجميع . فإذا كانت الثورة الوطنية قد فتحتها ، فإن إرهاصات الحرب عادت فأغلقتها . تسوق رسالة الأب ابنه إلى سالم الإخشيدى وفى أعماقه يتوسد مفهوم الضائعين للحرية وتترسب قصة الضياع المشترك بين الاثنين. وهذا هو منهج الفنان فى البناء التراجيدى للأحداث . إن اختياره للبداية الفنية للمأساة (مرض الأب) يتفق تماماً مع اختياره للشخصيات . فالإخشيدى هو مركز الجذب لمحجوب . . وهذا طبيعى بالنسبة لتاريخ الفقر والصدع الاجتماعى المشترك . كما أنه طبيعى أن يبدأ محجوب من حيث انتهى الإخشيدى . إن تكرار نماذج الضائعين يدعم القول بأن الضياع ظاهرة اجتماعية . ولكن اختيار محجوب بالذات محوراً للتراجيديا يصور المأساة فى قالبها الذاتى المتفرد . الضياع الاقتصادى فالاجتماعى فالنفسى فالفكرى والخلقى هو أرض

المأساة فى القاهرة الجديدة ، ولكن محجوب هو محور هذه المأساة « وألقى على المدينة – بعد أن زار أبوه المشلول – نظرة شاملة وهتف : يا قناطر يا بلدنا وزعى الحظ بين أبنائك بالعدل » نطق بهذه الكلمات من أعماق اللاوعى . وهو على حافة الهاوية. إن الشلل العضوى يرادف عند محجوب ، الشلل الاقتصادى . هذا النوع من الشلل يبلور عناصر المأساة « وجلس على كرسى قريباً من الفراش ثم أطرق مفكراً : هذه أسرة يتعلق مصيرها بحياة رجل مهدم فماذا تحت الجفنين المطبقين ؟ أنجاح أم تشرد ؟ لماذا لم يتأخر هذا الشلل عاماً آخر ؟ . وذكر شارع رشاد باشا الصامت الجليل ، والقصور القائمة على جانبيه ، والباشوات والباكوات تحملهم السيارات منه وإليه ، والنساء اللاتى يلحن وراء ستائره وبين خمائله . فأين من أولئك والداه البائسان وهذا البيت المتداعى ؟ ؟ وجعل يقول لنفسه : إنه لو كان وريث أحد تلك القصور وأشفى أبوه – الباشا – على الموت لانتظر موته بفارغ الصبر. وتنهد من قلب مكلوم وقد احتدم الغيظ فى قلبه . ثم تساءل وهو لا يتحول عن إطراقه : ترى كيف تنتهى هذه المأساة ؟ » . . إن هذا التساؤل يجرنا إلى الوراء ، إلى الأيام الخوالى التى عقدت فيها الظروف أواصر الصداقة والحب بين محجوب وأمه وإمارات الخوف والرهبة من أبيه ، فلم يكن حزيناً عليه بقدر ما كان حزيناً على الجنيهات الثلاثة . . خاصة بعد أن أعلن الطبيب أنه لن يعود إلى عمله « أربعة أشهر فقط بينى وبين ثمرة كد خمسة عشر عاماً » . هذه عناصر المأساة إذاً فى إطار الزمن: لماذا قدر له أن يولد فى ذلك البيت ؟ وماذا ورث عن والديه سوى الهوان والفقر والدمامة ؟ أليس من الظلم أن يرسف فى هذه الأغلال قبل أن يرى النور ؟ إن جوهر المأساة حقاً أن يكون هذا الضائع هو « الأمل » الوحيد عند هذه الأسرة المنكوبة

قبل أن نراقب الفنان وهو يحرك صور المأساة ، ينبغى أن ندرك الفرق بين الشخصية التراجيدية ، والبطل التراجيدى . محجوب وعلى طه شخصيتان مأساويتان. الأول تتسبب نشأته الاجتماعية فى ضياعه الإنسانى ، والآخر تتسبب نشأة حبيبته فى فقدان حبه . . والقدر فى الحالين يعنى أن مجموعة من الظروف السابقة على الشخصية تصطدم مع مقومات هذه الشخصية فيحدث التمزق المأساوى . كمال

عبد الجواد فى الثلاثية بطل تراجيدى . بطولته كامنة فى أعماقه التى تشتمل على مجموعة هائلة من المتناقضات تؤدى إلى المأساة . الشخصية التراجيدية مأساتها قادمة من الخارج ، أما البطل التراجيدى فمأساته قادمة من الداخل . ولا شك أن الشخصية والبطل التراجيديين يرتكزان على الداخل والخارج معاً ، ولكن السيادة للقوى الخارجية فى الشخصية التراجيدية والسيادة للقوى المتصارعة فى الداخل عند البطل التراجيدى . لهذا السبب ، من الممكن أن توجد أكثر من شخصية تراجيدية فى العمل الفنى الواحد بينما لا يوجد أكثر من بطل تراجيدى فى العمل الفنى الواحد أيضاً . على طه والإخشيدى وقاسم فهمى وإحسان وغيرهم يمتلكون خواص الشخصية التراجيدية فى صورها المتنوعة ودرجاتها المختلفة، ولكن محجوب هو الشخصية — المحور . لذلك كانت بقية الشخصيات مجرد مرايا للشخصية الرئيسية تكشف جوانبها المتعددة وأبعادها المختلفة . من هنا يكون تحريك الفنان لصور المأساة نابعاً من قضية أساسية هى قضية الضياع ، ومنبثقاً عن شخصية محورية هى شخصية الضائع . وهذا هو الفرق الآخر بين البطل التراجيدى الذى تنبع صفاته من ذاته ، وقضيته من أعماقه ، بينما الشخصية التراجيدية تنبع صفاتها وقضاياها من صميم « النماذج » البشرية التى تجسد زاوية ما فى البناء الاجتماعى القائم .

يحرك الفنان صور المأساة فى القاهرة الجديدة من خلال « الضائع » فنعلم أن الحكومة هى طبقة واحدة متعددة الأسر ، وهى تضحى بمصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها . أما البرلمان فإن محجوب يصفه وهو يبتسم فى خبث «النائب الذى ينفق مئات الجنيهات قبل أن ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير ، والبرلمان فى ذلك شأن المؤسسات الأخرى ، انظر إلى قصر العينى مثلا ، فبالاسم مستشفى الشعب الفقير وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت على الفقراء » . الحرية هى جوهر مأساة القاهرة الجديدة ، مأساة الضائع مهما ثرثر بشعاره الساذج « طظ » . ومهما أحس بفرديته المسحوقة وهو يردد بضمير الجمع « نحن نشق على أنفسنا أكثر مما ينبغى ، كأن هذه الحجرة مسئولة عن رفاهية الدنيا ». هذه التناقضات بين ما تضمر الشخصية وما تظهر هى انعكاس أمين للتناقض بين وعيها ولا وعيها . محجوب مثلا يكذب على زملائه وهو ينقل أثاثه البسيط من الغرفة التى يسكنها

معهم إلى الغرفة الجديدة القائمة على سطح إحدى العمارات بعيداً عن الفضول . يكذب محجوب فلا يذكر السر الحقيقى وراء هذا النقل ، لأنه آثر الكذب « على إذلال كبريائه » فالضائع لا يعترف بالحضيض الذى سقط فى هاويته ، بل هو يمقت سكان الحضيض الأصليين « من هؤلاء العمال الذين يرثى لهم على طه » . . هى سمات البرجوازى الصغير حقًّا ، ولكنها سمات الضائع أصلا فهو لا يعيش حياته ولا يحقق ذاته ، لا يحيا فى حالة عراء كامل مع النفس ، أمام الذات كما يفعل اللامنتمى . . ولكنه يكذب . أى أنه لا يصبح هو ، بل شخصية مزدوجة ومثلثة . . . إلخ .

كان مرض الأب هو البداية الفنية للمأساة ، وهى بداية عامة . البداية الخاصة بالشخصية أو أرض المأساة ، تتمثل من ناحية المظهر المادى فى تلك الغرفة القابعة فوق السطح ، والستين قرشاً التى سينفقها طول الشهر بمعدل قرشين لليوم الواحد ، وهو لن يسأل إخوانه أن يطعموه « لو سأل على طه ما تأخر أو تردد، لو سأل مأمون رضوان لنزل له عن طعامه ولو كان كسرة خبز . فما الذى يمنعه ؟ الكرامة ؟ الكبرياء ؟ تبًّا له . لا تزال فلسفته كلاماً وهراء ، متى يصير رجلا حقًّا ؟ متى يفرط فى كرامته وعرضه وكأنه ينفض تراباً عن حذائه ؟ ! » إنه يجرؤ فحسب على الذهاب إلى قريبه الثرى (سوف نلتقى بهذا القريب أو صديق العائلة الثرى فيما يلى من أعمال نجيب محفوظ ، فهو يحمل بين طياته دلالة واحدة) وهناك يزف إليه نبأ والده فيواسيه الرجل ثم يستأذن تاركاً له ابنته الجميلة وابنه الشاب . . إن الفنان يجسد معنى الفارق الطبقى فى البناء البرجوازى الجديد ، ومدلوله عند الضائع . الفتاة الجميلة هى الرمز الحى للحياة العالية التى « يتآكل قلبه حسرة عليها » ولكنها « حركت به إعجاباً مقروناً بالحنق، ورغبة ممتزجة بالتحدى ، فشعر فى أعماقه بنزوع قاس إلى السيطرة عليها والبطش بها » ، « وشعر محجوب عبد الدايم وهو يعبر حديقة الفيلا بعد انتهاء الزيارة أنه من الممكن أن ينشأ بينه وبينهما نوع مما يسميه الناس بالصداقة، وتفكر فيما يمكن أن يفيده من هذه الصداقة إذا حدثت ، أم يخرج منها كما خرج من زيارة البك صفر اليدين » . الشخصية التراجيدية مختارة بعناية لتضمنها السمات المأساوية الشائعة فى المجتمع ، صراعها الداخلى ليس صراعاً عظيماً بين

القوى الكبرى ، ليس تجسيداً لعلاقة الإنسان بالكون ، وإنما لعلاقة الفرد بالمجتمع ، وعلاقة المجتمع بالسلطة . لهذا صيغت التراجيديا فى إطار الملحمة القصصية لا فى إطار الدراما التمثيلية ، فالقوى الخيرة والشريرة تسكن داخل النطاق الموضوعى لا داخل الذات ، وهى قوى اجتماعية محدودة ومحددة لا ترتفع إلى المستوى الميتافيزيقى لقضايا الخير والشر والعدالة والسعادة ، القضايا الكلية لا جزئيات الحياة اليومية . على ضوء هذا الصراع الملحمى بين الضائع والبناء البرجوازى الجديد للمجتمع ، تتركز مثله ويتبلور تكوينه الفكرى « يا عجباً ؟ هل من دليل على حضارة الإنسان أكبر من ضرورة الطعام لحياته ؟ ؟ أيكون هذا الطعام الذى يقتلع من الطين ويسمد بالقاذورات زبدة الحياة وقوامها ؟ وعماد التفكير ؟ والمبدع الحق للمثل العليا ؟ أليس هذا دليلا على أن جوهر الإنسان قذارة وحقارة ؟ ؟ » كما تبلور تكوينه النفسى « . . . ومن عجب أنه كان عظيم الثقة بنفسه لحد غير معقول . ربما كان مبعث هذا ما طبع عليه من جسارة وجرأة ، وفضلا عن ذلك كان يشارك العامة اعتقادهم فى التفوق الجنسى على الأغنياء ، فاعتقد صادقاً أن تحية ليست بمنأى عن طموحه » . المرأة دائماً — عند نجيب محفوظ — تجسد معنى الصراع الطبقى . محجوب لن يبكى من الجوع ، لن يصرخ مع الجبناء — على حد تعبيره — هاتفاً يا رب . لن يسرق بالرغم من أن النشل فن سحرى ، والنشال يملك ما فى جيوب الناس جميعاً « وقد عرف سادة البلد مغزى هذه الحكمة » نظرته إلى المرأة نابعة من القاهرة القديمة « أحقر رجل بامرأتين» نظرته إلى تحية ابنة قريبه الثرى ، نابعة من إحساسه العميق بالطبقية ، وهو إحساس مرهف للغاية يلغى المعنى العلمى الدقيق للفارق الطبقى . فهو يأخذ موعداً من تحية وأختها للقاء عند الهرم والأثريات الجديدة . الشاب لم يحضر والفتاة حضرت . وفى أبهاء الهرم يحاول تنفيذ مفهومه الطبقى للجنس ولكنه يخفق إخفاقاً ذريعاً « وقال لنفسه أن فتاة مثل تحية لا تؤخذ كما تؤخذ جامعة الأعقاب» ثم يتمتم ساخراً « إن أربعين قرناً تنظر إلى مآساتى من فوق الهرم ! » وكأنه يتكلم بلسان مصر كلها . ثم غلبته موجة غضب مفاجئة « فود لو يستطيع أن يقذف القاهرة بأحجار الأهرام الماثلة » (إن هذه الرغبة فى التدمير من أدوات نجيب محفوظ الدائمة فى التعبير عن السخط والتمرد ، كما سنلاحظ فى أعماله التالية) .

خيوط المأساة تبدأ وتنتهى لتبدأ من جديد من خلال شخصية وحدث مع والإحساس بالزمن يبدو فى تركيز الأحداث تركيزاً زمنيًّا ضيقاً . فالفنان يعود إلى الامتحان المنتظر ، ليجسد الفرصة الوحيدة والأخيرة كى يجنى محجوب ثمار كفاح خمسة عشر عاماً فقد نجح فى نهاية الأشهر الأربعة وراح يترقب أخبار الزملاء ذوى الحسب والنسب ممن تفتح لهم أبواب الحكومة بقدرة قادر . إن العمل التافه الذى أشار به عليه سالم الإخشيدى– بمجلة النجمة – يستحيل أن يقيته. لقد عين على طه بمكتبة الجامعة ، وبدأ مأمون رضوان استعداداته للسفر فى بعثة إلى السوربون، وأحمد بدير استقر على الاشتغال بالصحافة والحصول على الأخبار . أما هو ، فقد قال له رجل صريح إنس مؤهلاتك ، هل لديك شفيع ؟ أأنت قريب أحد ممن بيدهم الأمر؟ أتستطيع أن تطلب يد كريمة أحد من رجال الدولة ؟ وأدرك محجوب الجزع ! إنه لا يقيم وزناً لإسلام محجوب ، ولا لإصلاح على طه (أخبره أنه يكتب موضوعاً حول توزيع الثروة فى مصر) أما شغله الشاغل فهو اتقاء الموت جوعاً ، هو ووالديه هذه المرة (فقد كان الجنيه الذى تسلمه فى شهر الامتحان هو الجنيه الأخير من المكافأة التى صرفت للأب المشلول) . . البناء التراجيدى ليس مقصوراً على اختيار الشخصيات المأساوية وحدها ، وإنما يرتكز على اختيار الحديث أيضاً ، لذلك لم يضع الفنان شخصيته الرئيسية فى مفرق الطرق كما صنع ببقية الشخصيات ، وإنما وضعه على ناصية طريق واحد كان محجوب قد عرف بدايته منذ كان طفلا ضائعاً إلى أن شل والده وكاد يشل مستقبله . كيف إذاً يموت جوعاً من كفر بكل شىء ، وكفر به كل شىء ، ماذا عليه لو نشر فى الإعلانات المبوبة بالأهرام يقول : شاب فى الرابعة والعشرين ، ليسانسيه، طوع كل أمر ، عن طيب خاطر يبذل كرامته وعفته وضميره نظير إشباع طموحه ؟ ! . . بهذا التكوين النفسى لشخصية الضائع ، التقى محجوب عبد الدايم بسالم الإخشيدى. والإخشيدى على الصعيد الفنى همزة وصل تراجيدية بين فصول المأساة ، فقد سد عليه جميع الطرق المؤدية إلى أى شىء غير الضياع . قال له أن التعيين ميسور إذا تنازل لأحد الرجال المعروفين عن نصف مرتبه لمدة عامين ، أو إذا دفع لإحدى المطربات الشهيرات مائة جنيه فوراً ، أو إذا تمكن من استرضاء إحدى السيدات المغرمات بالشهرة بواسطة ما يكتبه عنها فى المجلة .

* * *

إن التخطيط العقلى للمأساة ، ينعكس على تكوين الشخصيات ، واختيار الأحداث . فقد بدأ الفنان « القاهرة الجديدة » بوصف يوم نموذجى فى حياة الشخصيات . ثم راح يستعرض هذه الشخصيات فى علاقاتها العامة والخاصة ببعضها البعض ، ثم أخذ يقسم الأحداث على الزمن الروائى (تسعة شهور) . وكان التخطيط العقلى يمنح الأحداث الصفة (المنطقية) حتى إذا خرجت عن المنطق المألوف دعونا الحدث قدراً . البناء التراجيدى عند نجيب محفوظ ، هو صياغة رياضية للشخصيات والأحداث . فصول المأساة تؤدى إلى بعضها البعض فيما يشبه الحتمية ، والشخصيات تتحرك وفق تكوينها الذاتى وظروفها الموضوعية فيما يشبه الجبر الصارم . ومع ذلك توجد اللحظة غير المبررة ، غير المنسجمة مع سير الأحداث وتكوين الشخصيات ، غير المتفقة مع المنطق المألوف ، توجد هذه اللحظة العبثية التى تعصف بكل حتمية وكل جبر . وكأن المنطق الصارم عند نجيب محفوظ يؤدى إلى التناقض الحاد .

إحسان همزة وصل تراجيدية جديدة ، بل هى الشخصية الثانية التى تتحرك الأحداث من خلالها فى الفصل الثانى من المأساة . لقد فوجئ على طه بانسحابها من حياته ، ومحجوب لا يرى فى هذه القطيعة شيئاً مثيراً لليأس « هبها كشىء لم يكن » . ويدين نظرة صديقه إلى الحب لأنها تجعلنا (نحن المسئولين عن شقائنا دائماً) وتكوينه النفسى يستشعر الراحة « إحسان التى طالما أصلته ناراً ، فمن الرحمة ألا يفوز بها ثالث غيرهما » . ولا تمنعه الحال السيئة التى وجد عليها صديقه من أن يطلب منه خمسين قرشاً ليشترى بها تذكرة لحفل جمعية الضريرات ويلتقى بالسيدة الشهيرة . وفى الحفل تبرز أمامه معانى الفارق الطبقى فى اللغة الفرنسية التى يتحدث بها النساء والرجال ويرى أسرة قريبه الثرى ، يرى تحية الجميلة فتهتاج نفسه برغبة جهنمية فى البطش والتدمير « ينبغى أن يسود بلا قيد أو شرط » ، ورأى الإخشيدى « ابن الست أم سالم » يحيى برأسه كثيراً من الطبقة العالية « هذه هى الحياة الحقة ، الحياة الممتعة ، الحياة التى ترضى الغرائز جميعاً . الإخشيدى مثله الأعلى » ، لذلك كان « المال . المال هو السيادة وهو القوة .

هو كل شيء فى الدنيا » وتنهد محجوب عند ما بدأت الأحلام فى غزو رأسه، أحلام العظمة التى تؤرق وجدانه بعنف : لماذا صنعت الطبقات وقسم الحظ وولد فى القناطر من هذه الأسرة التعسة ؟ هذا السؤال لا يفتأ يتردد بين جنبات عقله فيجيبه الفراغ الفكرى والضياع بأن يردد صدى السؤال من جديد ، وهكذا فى حلقة مفرغة ، لا تعرف الثورة ، فى دائرة مغلقة تصوغ معنى الضياع . المناخ الاجتماعى للضائع يصوره الإخشيدى — همزة الوصل التراجيدية الأولى — فيستعرض محجوب الطرق المؤدية إلى العظمة ، إلى المال ، فهذا يدير شقته للقمار والحسان والكواكب الحور ، وذاك توصل إلى وظيفته اللامعة بشفاعة ما يسميه الناس بالشذوذ الجنسى . ولم يدهش محجوب لهذا المناخ العبق بالفساد والعفونة والعطن ، فعند ما انفض حفل جمعية الضريرات وانتخبت فتاة سمع الهمس باسمها قبل اختيارها ملكة الجمال ، أخذ يتمتم « كلا لا يدهشنى شيء . اختيار الموظفين تزييف ، رسو العطاءات تزييف، ألعاب البورصة تزييف ، الألقاب تزييف » والنياشين تزييف ، الانتخابات نفسها تزييف ، فلماذا لا يكون انتخاب ملكة الجمال تزييف ؟ » .

فى هذا الزيف يتحرك الجوهر المزيف فى الشخصية الضائعة ، فالأصالة الذاتية المفردة تغيب عن مكونات الضائع الذى يستبدل القيم الفاسدة فى المجتمع بقيم أكثر فساداً (وهذا هو الفرق بينه وبين المنتمى الذى يستبدلها بالقيم البانية للمجتمع الجديد، واللامنتمى الذى يتعرى تماماً من القيم فى حضارة سمتها الأساسية الرخاء المادى والمعنوى ، ويصبح وحيداً غريباً فى هذا العالم) . هذا الزيف يتيح للضائع أن يتحرك ، وأن يتحرك ضمن همزة وصل متخصصة فى الزيف أو همزة وصل ضحية للزيف . وهذه — بالفعل — هندسة البناء التراجيدى عند نجيب محفوظ . إن اختياره لشخصية الإخشيدى كهمزة وصل تراجيدية هو اختيار دقيق لهذا السبب . الشاب الذى ترك قيادة المظاهرات بعد مقابلة خاصة مع الوزير ، والذى عين فى وظيفة هامة قبل الأوائل بتوصية من الوزير شخصياً. هذا الشاب هو نفسه الذى يعرض الآن على زميله فى الضياع — محجوب عبد الدايم — وظيفة السكرتارية لقاسم بك فهمى فى الدرجة السادسة فوراً ، مقابل شيء بسيط هو أن يتزوج من

فتاة لها علاقة سابقة وراهنة ومستقبلة مع قاسم بك فهمى. الإخشيدى إذاً هو همزة الوصل بين حلقات الضياع فى حياة محجوب ، لأنه هو أيضاً يمثل إحدى درجات الضياع ، هو أيضاً من نفس المعدن . الضائع يتردد فى قبول الصفقة ، ولكنه تردد الضائعين الذين يرجحون السقوط والانهيار على التماسك والبداية من جديد . طوال هذه الفترة كان على اتصال دائم بالبداية الفنية للمأساة ، على اتصال معذب بوالديه ، يكتب لهما ما يطمئن بأنه جاد فى البحث عن وظيفة . ولكن إلى متى تستجيب أمعاءهما لهذه الرسائل ؟ ؟ إلى متى تستجيب أمعاؤه هو ؟ ولكنه فجأة نسى شعار الأثير : طظ . الفنان تستهويه « حيوية » الشخصية الضائعة فيرسم تناقضاتها الصغيرة بعمق . غير أن لحظات التردد لا تتخذ لنفسها مكاناً غائراً فى وجدان الضائع . إن محجوب يحدث نفسه « قرنان فى الرأس ، يراهما الجاهل عاراً ، وأراهما حلية نفيسة . قرنان فى الرأس لا يؤذيان ، أما الجوع . . سأكون أى شىء ، ولكن لن أكون أحمق أبداً ، أحمق من يرفض وظيفة غضباً لما يسمونه كرامة . أحمق من يقتل نفسه فى سبيل ما يسمونه وطناً . أحمق من يضيع عن نفسه لذة لأى وهم من الأوهام التى ابتدعتها الإنسانية . كل هذا حق وجميل . بيد أنى منفعل هائج . لماذا؟ ذلك أن العقل لا ينفرد بتوجيه سلوكنا . وبينما يحدث العقل حكمه ، يخلف الشعور حماقة . فعلى الحكمة أن تمحق الحماقة . وليكن لى أسوة حسنة فى الإخشيدى ، ذلك الفتى الأريب . ظفر بوظيفته لأنه خائن ، ورقى لأنه قواد ، فإلى الأمام . . . إلى الأمام » .

وفى طريقه إلى الأمام ، إلى الزواج من صديقة رئيسه القادم ، يفلسف المأساة على طريقته . . فالزواج مجرد عادة اجتماعية ، وفى بعض البلاد يتعدد الأزواج ، وفى بعضها الآخر تتعدد الزوجات ، فليس هناك قانون مطلق للزواج . والشرف قيد لا يغل إلا أعناق الفقراء . أما والداه فلا يستطيع عقله الآن أن يجد حلا لجميع المشكلات التى ينطوى عليها الغد . الزواج « اليوم » وليس غداً ، وليس هذا تسرعاً . إنه الإحساس العميق بالزمن . الزمن فى مأساة القاهرة الجديدة أن أربعة أشهر فقط كانت باقية على الامتحان عند ما سقط أبوه صريع الشلل ، و « اليوم » عليه أن يتزوج . . إنه إحساس الفنان العميق بالزمن، ولكنه الزمن

المرادف للقدر . فمحجوب يدخل على الفتاة الضائعة التى ساقتها أيد كثيرة إلى أحضان قاسم فهمى أولا فأحضانه ثانياً ، يدخل محجوب على عروسه، يدخل القواد على العاهرة ، فلا تكون سوى إحسان ! إحسان حبيبة على طه التى انسحبت من حياته تحولت إلى هذه الدمية الضائعة بفاعلية الأب المقامر على شرفها والاخوة الجياع والدراسة الطويلة . القدر إذاً ؟ المصادفة ؟ القدر عند نجيب محفوظ هو الخروج على المنطق المألوف . المنطق الصارم يؤدى إلى التناقض الحاد ! إحسان أحبت صديقها بصدق وحرارة ، والسياط تلهب ظهرها بحرارة أكبر . محجوب قضى أربع سنوات مع الكفاح المر من أجل الليسانس ، ثم قضى أربعة أشهر من الكفاح الأكثر مرارة لكى يعيش . الاثنان يمضيان كخطين متوازيين . والقدر ، الخروج على المنطق المألوف ، يحتم على الخطين أن يتلاقيا . إن التقاء الخطين ندعوه مصادفة من حيث المظهر . المصادفة والحظ والحقيقة التى هى أغرب من الخيال ، هى القشرة الخارجية للتكوين الداخلى للشخصية التراجيدية . هذا التكوين يسوق الشخصية إلى مصيرها المحتوم .

عنصر المصادفة فى البناء التراجيدى يضفى على الحدث لوناً من العبث، بالرغم من أن حركة السلوك ومجموعة التصرفات الخاصة بالشخصية تؤدى بالضرورة إلى نهاية شبه محددة . ولكن التقاء نهايتى إحسان ومحجوب يرفع المستوى التراجيدى للمصادفة إلى مستوى القدر . إحسان التى كانت تسيل لعابه وحقده ، تصبح زوجته؟ إحسان حبيبة صديقه الطاهرة تصبح عاهرة ؟ هو محجوب : يصبح لها قواداً ؟ . . القدر هنا ليس قوة ميتافيزيقية ، بقدر ما هو مجموعة من القوى الاجتماعية — الذاتية والموضوعية — التى تؤدى بالمنطق الصارم إلى التناقض الحاد . فالتخطيط العقلى يمنح الأحداث الصفة المنطقية حتى إذا خرجت عن المنطق المألوف دعونا الحدث قدراً .

الإخشيدى — همزة الوصل التراجيدية بين فصول المأساة — هو أيضاً عنصر قدرى ، أى أنه من القوى الموضوعية الصانعة للقدر فى مفهوم الفنان . ألم يتسبب بشكل غير مباشر فى مأساة على طه وإحسان ومحجوب؟ . على طه بدأ يترجم أفكاره اليسارية إلى مقالات مكتوبة ، وإحسان أضحت دمية ضائعة تذكر

الأب المقامر على شرفه فلا تستبعد شيئاً ، الأب الذى تعامى عن سقوطها فأوصاها بعشيقها دون زوجها ، « فلماذا لا يوجد أناس على شاكلته ؟ .وقد وجد بالفعل واحد ، وها هو يجلس إلى جانبها كزوجها ، كلانا باع نفسه للجاه والمال » . إحسان « نمط » بشرى للضياع كالإخشيدى ومحجوب ولكن لكل نموذج سماته المتفردة . محجوب يتخذ من الحربابة مثالا للتحايل على الحياة مجرد الحياة . ونجيب محفوظ يتخذ من المنطق عملية فكرية لا تصميماً فنيًّا . لهذا يذكر محجوب الخمسين قرشاً التى اقترضها من على طه . لن يواجهه ،بل يرسلها إليه بالبريد. أيذهب إليه ويقول : لقد تزوجت من حبيبتك ، وأصبحت قواداً ؟ . . الفنان يجمع أشتات التراجيديا من كافة النماذج ومن كافة الزوايا ومن كافة الأحداث ومن كافة الدلالات لتتركز فى بؤرة المأساة « إنه لا يطمع أن تنظر إليه كزوج بالمعنى المفهوم لأنه هو نفسه لا يستطيع أن ينظر إليها هذه النظرة ، وحتم أن تراه — فى قرارة نفسها — قواداً ، كما يراها — فى قرارة نفسه — عاهرة . فهل يمكن أن يسعد قواد وعاهرة معاً ؟ هذه هى مسألته دون زيادة وبلا نقصان ! إنه لا يروم من حياته الزوجية معنى اجتماعيًّا ، ولا ذرية صالحة ، ولا احتراماً متبادلا ، كل ما يريده رغبة متبادلة ميل يعادله ميله ، شهوة بشهوة ، وحسبه هذا من زواج هو وسيلة لا غاية » . . هذه هى بؤرة المأساة على الصعيد الخاص من ناحية ، وعلى الصعيد الفنى من ناحية أخرى . أما على الصعيد الفكرى ، فالقدر يبدو بؤرة المأساة على هذا النحو « تآلفت حياتنا بمعجزة . وما كنت أحسب قبل اليوم أن المصادفة تلعب هذا الدور الخطير فى حياة الإنسان ، فما أحقها أن تسخر من منطقنا ومن سنن الوجود جميعاً » . . القدر هو التعبير التراجيدى عن مأساة الحرية فى القاهرة الجديدة ، مأساة الخبز عند محجوب ، ومأساة الجنس عند إحسان « رأت من الحكمة أن تنظر فيما بين يديها . إن القلب الذى أيقظه على طه اندثر وذهب ، والأمن الذى لوح لها به قاسم فهمى خاب وانطفأ . فلم يبق لها إلا تلك الغريزة الحيوانية التى أطلقها والداها من عقالها منذ البدء » . مأساة الخبز والجنس هى الوجه الاجتماعى لمأساة الحرية فى القاهرة الجديدة . المأساة التى قابلها محجوب بالمغامرة ، والتى قابلتها إحسان بالاستسلام التام . هذان الموقفان من المأساة يشكلان فيما بينهما موقف الإنسان المصرى من القدر فى تلك المرحلة الباكرة من تاريخنا الحديث ، وهما

موقفان يكمل أحدهما الآخر « كلاهما ضحية لشر واحد فما أجدرهما بالتصافى والتعاون » .

الضائع كما قلنا يختلف عن اللامنتمى فى أنه شخصية لا تحقق وجودها الفردى الخاص ، فهو شخصية مزدوجة ، يخفى ذاته الأصيلة بستائر سوداء كثيفة من الكذب حيناً ومن الكبرياء الأجوف أحياناً ، وهكذا . وكما اتخذ محجوب فى الماضى من الكذب سلاحاً للبقاء ، فإنه الآن وقد توفر له ضمان البقاء « يريد أن يتمتع بحياته الاجتماعية على أكمل وجه ، وأن يقدس مظاهرها الكاذبة ، التى يكبرها الناس جميعاً ، واشتدت إليها حاجته ليخفى بها ما فى حياته من شذوذ » .

على هذا النحو يتطور الضائع فى القاهرة الجديدة من الحاجة اليومية إلى كسرة الخبز إلى الحاجة الملحة فى التطلع إلى أعلى (وهى من سمات البرجوازى الصغير عموماً ، ولكنها تأخذ عند الضائع المصرى شكلا خاصًّا هو ازدواج الشخصية الناتج عن المسافة الطويلة بين الذات الحقيقية والواجهة أو اللافتة النيون التى يعلقها خارج ذاته) ومن ثم تتبلور الحساسية الطبقية عند الضائع فى تلك العلاقة القديمة بينه وبين ابنة قريبه الثرى « لقد هزمت فى المقبرة يوم الرحلة وتم لى الانتقام » . والانتقام هو أن يقدم زوجته بخيلاء إلى أسرة قريبة على أنها ابنة شحاتة بك تركى من كبار تجار الدخان ! الحساسية الطبقية عند الضائع حساسية سلبية لا ترتفع إلى المستوى الثورى . ووسيلتها الوحيدة فى التعبير نفسها هى الكذب ، هى ازدواج الشخصية : « الكذب كلام كالصدق سواء بسواء إلا أنه ذو فوائد » الضائع كما يرسمه الفنان شخصية سلبية ، ولكنها حية فى تناقضاتها التى لا تنتهى. التناقض بين الذات الأصلية ولافتة النيون . والتناقض بين كليهما والعالم الخارجى. محجوب إذن يعانى الغيرة على « زوجته » . والمناخ السياسى لا يساعد هذه الغيرة على الارتواء ، فكما أن الصحفى عند أحمد بدير خلق ليسمع لا ليتكلم ، فإن زميله فى الحانة (وهو يحاول إذابة ثلوج الغيرة الرابضة فوق قلبه) يقول : فى مجلس الأنس ، كما فى مجلس النواب ، ليس بالمهم أن تفهم ما يقال ، ولكن المهم أن تتكلم. الحانة هى المكانة الوحيد الذى يصوغ بدقة ذروة المأساة ، فالخمر تكشف النقاب عن لا وعى الضائع ، عن ذاته الأصيلة ، تعريه من الستائر الكثيفة

السوداء من الكذب ، وتخلع عنه مفاصل الشخصية المزدوجة فيولد محجوب — للحظات — كشخصية واحدة تعبر عن نفسها فى وعى كامل : أنا فى الحجرة والكبش فى الحقل ، امتلاء الحانة بالواردين يدل على أن دستور ١٩٢٣ أفضل من دستور ١٩٣٠ ، ودستور ١٩٢٣ الآن فى ضريح سعد مع جثث الفراعنة . مأساة الحرية تطفو دائماً على السطح . مأساة الخبز عانقت مأساة الجنس . الوجه الاجتماعى لمأساة الحرية هو الوجه المتجهم للقاهرة الجديدة . إذا كانت الحرية هى الإشباع الحقيقى لاحتياجات الإنسان ، فإن الطريق إليها هو الوعى بالقوانين العلمية المضمرة فى الطبيعة والمجتمع . ولذلك كانت سياط الجهل لا تقل سطواً عن سياط البؤس .

وهكذا تتعدد تناقضات الشخصية الضائعة ، فيشعر محجوب بالغربة والوحدة والوحشة « ولم يعد يؤمن بأن الأمر مجرد رفع الصمام عن خزانة البخار كما كان يحلو له أن يقول كلما سئل عن الحب والمرأة » . لقد حاول « اليأس » النهائى من إحسان دون جدوى . كان يتعذب وسط أولئك الشبان الذين يحيطونه ويحيطونها . إنها مثله ترجو أن ينتهى « التمثيل » بحياة حقيقية . . ولكن قوة الدفع الأولى — التى أسهمت فى صنعها أيدى كثيرة ندعوها القدر — كانت تهوى به إلى منحدر ، إلى قاع بلا قرار . أملها فى الحياة الحقيقية اعتبره نكتة غير موفقة لأنه يعنى شيئاً واحداً : العودة إلى نقطة الصفر . ولقد غادر هذه النقطة بلا عودة . ما زالت مأساة الخبز تتعانق مع مأساة الجنس وتغمرها بالقبلات النائحة على مصير الحرية « وتفكر فى كلامه قليلا فوجد أنه يتكلم كما يتكلم القوادون بيسر وبغير مبالاة . وسر لمقدرته ، وعدها فوزاً مبيناً لفلسفته وإرادته . وتفكرت إحسان كذلك طويلا ، فلم تلبث أن اقتنعت بما فيه من حكمة وبعد نظر » . الوجه الاجتماعى لمأساة الحرية يسود . غير أن مأساة الخبز والجنس لا تكتمل حلقاتها إلا بمأساة المعرفة . لتكن المعرفة فى بعدها الاجتماعى . والضياع الفكرى المدمر يتربع على عرش اجتماعى مائة فى المائة .

المأساة بكافة أبعادها مستمرة ، شبح مأساة الخبز يجثم على قلب محجوب كلما تذكر الوالدين اللذين لم يرسل إليهما مليما . والشبح يكمن خلف مأساة الحرية :

هل تبقى الوزارة أطول فترة ممكنة ؟ هل يبقى قاسم بك فهمى ؟ . . إذا بقيا بقيت المأساة فى عار الهزيمة ، وإذا ذهب بقيت المأساة فى نفس العار ، بل فى أبشع مظاهره « البر بالوالدين شر إذا عاق سعادة الابن ، بل كل ما يعوق سعادة الفرد شر » شعارات الضائع تكمل بعضها البعض . الضائع فى تناقض أساسى مع اللامنتمى لأن اللامنتمى يستشعر المأساة فى أعماق نخاعه . والضائع فى تناقض أساسى مع المنتمى « ومن عجب حقاً أن مأمون رضوان وعلى طه نقيضان ، ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معاً إلى أعماق السجون غير مفرق بين عابده والكافر به » ، إلا أن التغير السياسى لا يقذف بالضائع إلى سجن جديد . الوزارة ستتغير حقاً ، أما العهد فباق كما هو . . هكذا قالت له إحسان نقلا عن قاسم بك فهمى . . العهد باق كما هو ، والمأساة باقية كما هى . . فلم تعد أحلام الضائع أن تستطيع قبلة أو رنوة أو تنهدة أن تنقله من حال إلى حال ، وأن ترفعه من طبقة إلى طبقة (الحساسية الطبقية تتأكد وظيفتها السلبية هنا أكثر وضوحاً أو هى امتداد لسلبيتها السابقة) . انحدار الضائع إلى هاوية المأساة يعنى ازدياد المسافة وتعميق الهوة بين الذات ولافتة النيون « . . . فطظ فى كل شىء إلا الناس ، على الأقل فى العلانية » . وفى المستوى التطبيقى يتطور سلوك الضائع فينتقم من المجتمع بأن يفكر فى السطو على نساء الآخرين ، تماماً كما هيأت له حساسيته الطبقية فى الماضى أن يسطو على تحية ابنة قريبه الثرى . فى هذه النقطة بالذات يؤكد الفنان على بؤرة المأساة . إن محجوب يستشعر الهوة العميقة التى تفصل بينه وبين إحسان كلما ازداد معدل انحداره إلى الهاوية ، « ووجد نفسه يتساءل أيفضل لو كانت إحسان له قلباً وجسداً » كما يستشعر ضراوة المجتمع البرجوازى الذى فرض عليه أن يكون مقبرته . سمع بعض أصدقائه الجدد يقولون :

« — أما مصر فيستطيع أى حاكم أن يستبد بها دون كبير خطر .

— الواقع أن أى نظام من أنظمة الحكم يستحيل دكتاتورية إذا طبق فى مصر .

— هذا وطن (ضربك شرف يا أفندينا) . . . » .

ويحس محجوب بأن حريته التى يتوهمها تذوب شيئاً فشيئاً . إنه (يمثل) حريته ولا يعيشها ، فلا يستطيع أن يحتضن زوجته حضناً خالياً من التقزز ، أو من شبح عشيقها الذى يعرفه جيداً ، الذى يطعمه جيداً . محجوب ليس حراً فى مجتمع يختلف فيه الابن مع الأب فى مجلس الشيوخ « أما فى البيت فكلانا متفق على أن أنجح سياسة مع الفلاح هى السوط » . محجوب ليس حراً لأنه شخصية مزدوجة فى المظهر والجوهر على السواء « إن بدلة التشريفة الحقيقية هى ثوب الرياء فلا يفوتنى ذلك » . محجوب ليس حراً لأنه فى ظل رخائه المفتعل لم يذكر والديه بمليم واحد . فالخبز والجنس يتعانقان فى مأساة واحدة : الوالدان والخبز ، إحسان والجنس . الجنس مأساة إحسان فهى ترفض « خيانة » محجوب مع أحد أصدقائه ، وتتعطر لاستقبال قاسم بك فهمى . ومحجوب بين والديه والخبز وبين إحسان والجنس ، يقشعر بدنه ولا يجد سوى جواب واحد : الانتحار ! ولكن الانتحار يجيئه من الباب الخلفى ، من الباب الذى يصل فيه قاسم فهمى فى نفس اللحظة التى يصل فيها والده فى نفس اللحظة التى تصل فيها زوجة قاسم بك ! ويلتمس نادى القصة من هذا المشهد مبرراً ليدعو الرواية « فضيحة فى القاهرة[1] » وهو فهم غاية فى السذاجة . . فهى اللحظة القدرية التى يستوحيها الفنان من سير الأحداث فيخرج بها عن المنطق المألوف . هى اللحظة التى يقف فيها الضائع وجهاً لوجه أمام القيم . اللامنتمى يرفض القيم بوعى كامل وعراء تام أمام الذات . أما الضائع ؟ . . الضائع يساوم القيم ولا يرفضها ، يستبدلها بأخرى أكثر فساداً . واللحظة القدرية هى لحظة الصدام بين القيم الأولى والقيم الثانية . هى لحظة الانهيار بمعنى الزمن : أربعة أشهر على الامتحان ، الزواج اليوم ، الفضيحة الليلة أمام الجميع فى مكان واحد . اللامنتمى يعرف اليأس من الوجود ولا يفاجأ به . الضائع يبلغ به اليأس نهايته « فوقف مكانه لا يبدى حراكاً وكأنه يرى فاجعة خطيرة لا تعنيه ولا يناط بها مصيره » . إنه — مرة أخرى — القدر : أعجب بها من حقيقة ، أيخفق ذلك الكفاح الجبار ولما يتسلم ماهيته الجديدة ؟ أتصاب الحظوظ كالأعمار بالسكتة القلبية ؟؟ . هكذا تمتم محجوب ، ولا يكفى أن تتهم سالم

---

(١) إشارة إلى الطبعة التى أصدرها نادى القصة تحت هذا العنوان .

الإخشيدى بأنه صانع القدر ربما كان صانع الفضيحة ، مخرج التمثيلية ، ولكنه ليس قطعاً هذه القوة الدافعة إلى السقوط والانهيار » وارتمى محجوب على مقعده فى الصالة ، مرتفقاً يد المقعد، مسنداً رأسه إلى راحته. وكان السكون شاملا كأنه بيت مهجور ، وكل شىء بموضعه كأن أموراً خطيرة لم تنقلب رأساً على عقب . هل تستطيع روحه الثائرة أن تصمد لهذا الشلال العارم من الحظ العاثر ؟ هل يمكن أن ينبرى لمواجهة هذه الأزمة الخطيرة بدرعه المعهود : طظ ؟ ؟ . وما الحيلة إذا لم يستطع ؟ ما عسى أن يصنع أنانى مثله، لا يهمه فى الدنيا شىء إلا نفسه ، إذا تألب الشقاء على سعادته ؟ أمامه سبيل واحد هو الموت ، تبًّا لحظه ، كيف انتهى مجده بهذه السرعة الجنونية ؟ .. ألا تكتظ الدنيا بأمثاله من المغامرين الذين ترفق بهم حتى النهاية ؟ » .

البناء التراجيدى للقاهرة الجديدة بناء معمارى . الضياع هو أرض المأساة . الزاوية الأولى فى البناء هى التوازى المحكم بين الضياع الاقتصادى والضياع الاجتماعى والضياع النفسى . الزاوية الثانية هى التوازى المحكم بين القهر السياسى والفساد الاجتماعى . الزاوية الثالثة هى تشابك العلاقة بين فئات البرجوازية المختلفة . جدران البناء القائمة على هذه الزوايا الثلاث هى الخبز والجنس والمعرفة . البناء هو مأساة الحرية . هو الحلقة الأولى من التراجيديا المصرية. نجيب محفوظ يهتم بهذه الخطوط العريضة اهتماماً بالغاً ، ولكنه يهتم أيضاً بالتفاصيل. فالضياع — كأرض للمأساة — هو أزمة التناقض بين القاهرة القديمة والقاهرة الجديدة. وهو يربط البداية الفنية للمأساة (الوالدان الفقيران) بالنهاية — المفتوحة — للمأساة ، فالشلل العضوى لوالد محجوب ، ينتهى بالشلل الاقتصادى للأسرة كلها عند ما يهمس الابن لأبيه «هلم نتسول معاً» . الفنان ما يزال حريصاً على التفاصيل . فإن أزمة التناقض المولدة للمأساة تنبت اليمين واليسار فى المستوى الفكرى فيشتبك هؤلاء المنتمون بأرض المأساة اشتباكاً عضويًّا . مأساة على طه مرتبطة بمأساة إحسان المرتبطة كذلك بمأساة محجوب . الفنان حريص على التفاصيل أكثر. فمأساة الحرية تنبت على طه الاشتراكى ، كما تنبت محجوب الضائع ، وهمزة الوصل التراجيدية بينهما أزمة إحسان . مأساة الحرية تنبت قاسم بك فهمى ومحجوب ، وهمزة الوصل بينهما الإخشيدى .

هزات الوصل دمى ضائعة . الضياع هو الشريان الرئيسى فى حياتها . ولكن حرص الفنان الدقيق على التفاصيل يختار ضائعاً نموذجيا من بين الملايين يلخصها جميعاً ويتفرد من بينها فى نفس الوقت .

البناء التراجيدى للقاهرة الجديدة بناء مزدوج . بناء كلى وجزئى فى آن واحد . الكل فيه هو الدلالات الكبرى التى تتضمنها مغامرة الإنسان أو استسلامه للقدر . والقدر هو الحصيلة النهائية للمنطق الصارم وهو يؤدى إلى التناقض الحاد . والقدر قوة الدفعة الأولى لتكوين الفرد الذاتى بالإضافة إلى قوة التركيب الاجتماعى القائم . وهما قوتان تدفعان إلى مجموعة من السلوك التى تفضى إلى بعضها البعض فيما يشبه الجبر ، وتنتهى إلى الكارثة فيما يشبه الحتمية . والمصادفة كعنصر تراجيدى بمثابة المظهر السطحى للقدر . موقف الضائعين من القدر هو المغامرة أو الاستسلام كان محجوب مغامراً ، وكانت إحسان مستسلمة . أو قد تولد المغامرة والاستسلام فى الشخصية الواحدة ، فقد عاش محجوب عمره مغامراً ، وفى اللحظة الأخيرة « راح يتساءل : ترى هل يتكشف الغد عن حياة جديدة أو لم يبق له إلا الموت ؟ . . بيد أنه غلب على أمره هذه المرة فاستسلم لليأس والقنوط ، وغشيت عينيه سحابة مظلمة ، وحاول جهده أن يهيب بروحه المتمردة وغمغم بصوت لا يكاد يسمع هامساً : طظ . ولكنها تمت — على خلاف عادتها — عما يكنه الفؤاد من اليأس والاستسلام » . المغامرة والاستسلام من المعانى الكلية فى البناء التراجيدى ، لأنهما يشكلان صفة واحدة للضائع المصرى . غير أن الاستسلام فى تلك المرحلة هو العنصر السائد .

الجانب الجزئى فى البناء التراجيدى يتمثل فى نهاية « القاهرة الجديدة » : هل انتهت المأساة باستقالة قاسم فهمى ونقل محجوب إلى الصعيد ؟. إن الغد سؤال ملح على شفاه الجميع . كما أن الوجه الاجتماعى للحرية هو الوجه الذى طالعتنا به القاهرة الجديدة ، بينما الأحداث تعد بوجوه أخرى . لذلك فالرواية تمثل حلقة « الضائع » فى ملحمة السقوط والانهيار . والقاهرة الجديدة ما قبل الحرب سوف تستمر إلى أن نلتقى معها فى قلب الحرب .

وسوف يظل الضياع أرضاً للمأساة ، ولكن الفنان سيتجول بنا فى بقية أنحاء

التراجيديا . مأساة الضائع هى المدخل الطبيعى إلى عالم نجيب محفوظ التراجيدى . إنها تظل فى وجداننا – مهما حدد لها المؤلف بداية ونهاية – متمددة مع السؤال : ماذا يكون الغد ؟

ومن خلال التفاعل بين الكلى والجزئى يتحير الفنان شخوصه ويحرك فصول مأساته ويضع يديه على همزات الوصل التراجيدية . الشخصيات تمتلك فى جذورها البعيدة وفى قوامها الراهن طاقة ذاتية معبرة عن أبعاد المأساة ، والأحداث لا تنفصل عن الشخصيات بل هى الشخصيات فى حالة فعل. وتتحرك فصول المأساة من البداية إلى النهاية فى خط تعبيرى مترابط يهمس لنا بصوت أرجوان : عند ما يفتح الإنسان ذراعيه ليستقبل الدنيا ترتسم خلفه علامة الصليب .

* * *

القدر السائد فى ملحمة السقوط والانهيار هو القدر الاجتماعى . هو النظام الاقتصادى والأخلاقى معاً ، ولكن الأخلاق تتصل بالجانب الميتافيزيقى من تطلعات الإنسان . لذلك فالقدر عند نجيب محفوظ لا يخلو من الإشارة إلى أصوله الميتافيزيقية . القدر فى القاهرة الجديدة يشكل إرهاصات الحرب العالمية الثانية . لهذا كان الخبز والجنس عنواناً شديد الوضوح لمأساة القاهرة الجديدة ، المقدمة التمهيدية إلى جوهر التراجيديا المصرية . ولكن الخبز والجنس فى القاهرة الجديدة يشكلان قضية خاصة بالمثقفين .. و الفنان إذن يمس أزمة «المعرفة» من قريب وبحساسية مرهفة . الضائع فى القاهرة الجديدة هو المثقف .

من أرض المأساة ، من الضياع ، ينتقل الفنان إلى بقية أرجاء عالمه التراجيدى . من السكاكينى تنتقل أسرة « أحمد عاكف » إلى حى الحسين فى خان الخليلى . من إرصاصات الحرب إلى أتونها مباشرة . هذه هى الحلقة الثانية فى المأساة . أمام الموت وجهاً لوجه ، هذا هو الجانب المصيرى الشامل للحرية . سوف نلتقى بالوالدين وأزمتهما الاقتصادية مرة أخرى . والقدر وأزمته الوجودية . والشقيق الذى يختطف حبيبة أخيه . والمصادفة كعنصر حيوى فى تحريك الأحداث . والضياع الذى يتخذ لنفسه شعار « ملعون أبو الدنيا » . أو الضياع الذى يرغم واحداً من الناس أن يتاجر علناً بجسد زوجته . سوف نلتقى بمعظم العناصر

المكونة لمأساة القاهرة الجديدة ، لأن الفنان يؤكد استمرارها ، إنها ما زالت باقية . غير أنها فوق أرض الضياع تشتمل على شىء جديد تمثل لنا فى الشخصية الجديدة ، شخصية « المضطهد » .

فى غمرة الانتماء الواهن إلى اليمين أو اليسار من التيارات الفكرية الصانعة لكل ما هو جديد فى قاهرة ما قبل الحرب برز « الضائع » تجسيداً لجوهر تلك المرحلة ، وفى غمرة الانتماء المتقدم نوعاً ما فى قاهرة الحرب برز « المضطهد » تجسيداً لجوهر تلك المرحلة . وبنفس المنهج التعبيرى للفنان ، راح يتوسم فى الشخصية المضطهدة اللمحات الرامزة إلى ضياع المجتمع ، ويستخلص فى نفس الوقت السمات الخاصة المميزة لهذه الشخصية بالذات .

بدأ نجيب محفوظ يكتب « خان الخليلى » عام ١٩٤٠ واختار الزمن الروائى عام ١٩٤١ ، ومعنى ذلك أنه كان يعيش تلك المرحلة الدامية فى تاريخنا الحديث . فالحرب تضيف عنصراً جديداً إلى المأساة هو الموت ، والموت يقف بالإنسان وحيداً أمام مصيره ، المشكلة الميتافيزيقية تتألق إذاً ، إنها مأساة المعرفة .

البناء التراجيدى عند نجيب محفوظ بناء معمارى ، فالتخطيط العقلى لسير الأحداث وتكوين الشخصيات يقترب من التخطيط الرياضى . خان الخليلى تضيف أنه بناء موضوعى . مفهوم الزمن عند الفنان يصوغ الرواية فى امتداد طولى ينعطف بنا إلى اليمين أو اليسار ، يعلو بنا ويهبط . . ولكنه يستمر إلى الأمام . هذا المفهوم للزمن ينبثق عن الفلسفات المؤمنة بالواقع الموضوعى المستقل عن الذات . بين الزمن والذات مسافة تكفل لكل منهما استقلالا نسبيا عن الآخر . الزمن الموضوعى ينعكس على العمل الفنى فى اهتمامه المفرط بـ « الخارج » عن الذات أكثر من عنايته بداخلها . ينعكس أيضاً على مسار الأحداث ، فهى « تتطور » ولا تتمركز أو تدور حول نفسها . هذا المفهوم للزمن يشترك بنصيب وافر فى تحديد معنى القدر . يشترك أيضاً فى صياغة معنى الموت .

الحرب والموت عنصران خطيران فى البناء التعبيرى لخان الخليلى ، وهما عنصران أكثر خطورة فى أزمة « المضطهد » . أحمد عاكف يدنو من ختام الأربعين ، فهو « كهل » والفنان لا يفوته أن يؤكد على هذه الكهولة مراراً . وهو ينتقل مع الأسرة إلى خان الخليلى ، من الحى الذى كان « على مرأى ومسمع من الموت

المخيف » . أحمد عاكف أصيب بداء التشبه بالمفكرين ، بعد أن بترت سنى دراسته عند مرحلة البكالوريا ، لهذا يحتفظ بمجموعة هائلة من الكتب الصفراء التى لونت عقله بما يشبه الذبول والاستسلام . أحمد عاكف هو « المضطهد » الذى أرغمته الظروف على تربية أخيه الأصغر « رشدى » حتى يتم تعليمه بالجامعة ، واضطرته الظروف أن يعول والديه وحده ، وامتحنته الظروف بقلب وحيد خال من هموم العواطف . هذا المضطهد هو كبش الفداء — من ناحية المظهر — لأم تعتقد أن المكتوب على الجبين لا بد أن تراه العين ، وأب يعتقد أن الألمان أعقل من أن يضربوا قلب الإسلام وهم يخطبون ود المسلمين .

فى القاهرة الجديدة يحرك الفنان مجموعة من الشخصيات فى وقت واحد ومنذ البداية . فى خان الخليلى يبدأ من الفرد . أرض المأساة معدّة . فرشت بالضياع . المضطهد هو ابن هذه الأرض الجاهزة . الفنان يبدأ به ، ومنه ، ليس بحاجة إلى فرش الأرض من جديد . دور الوالدين فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى دور واحد ، سواء كان الشلل أو الفصل من الوظيفة هو السبب ، هو الرمز إلى ضياع هذه الفئة المسحوقة من البرجوازية الصغيرة التى تجعل من الثقافة والعلم والمؤهل شهادة الميلاد الجديد للأسرة إذا مات العائل أو تقاعد أو فصل من العمل . . . إلخ المضطهد مثقف ثقافة صفراء ، قراءة عامة لاتعرف التخصص ولاالعمق ، نزاعة إلى المعارف القديمة . وهو مقتنع بأنه شهيد مضطهد ، وعبقرية مقبورة وضحية مظلومة للحظ العاثر . عقدة الاستشهاد هى الأب الشرعى للمضطهد . فهو غالباً الابن الذى يضحى بآماله ومستقبله من أجل الأسرة . هذه العقدة تتضخم حتى يقول أحمد عاكف متأسفاً « فاتتنا ظلماً أخصب فترة فى تاريخ مصر . تلك الفترة التى تستهين باعتبارات السن والجاه الموروث ويقفز فيها الشبان إلى كراسى الوزارة » ، عقدة الاستشهاد عند المضطهد تفرخ مركب العظمة ، عندئذ يسقط فى وهاد الثنائية أو ازدواج الشخصية ، لا يصبح هو هو ، وإنما تكون ثمة هوة عميقة بين الذات الأصلية « المضطهدة » ، ولافتة العبقرية الشهيدة . هو حائر بين الأبحاث النظرية والاختراعات العلمية ، لا يدرى لأى شىء خلقت مواهبه على وجه التحقيق! ازدواج الشخصية من السمات البارزة فى التراجيديا المصرية عند نجيب محفوظ .

مأساة الفرد الذى لا يعيش حياته ، لا يحقق ذاته ، لا يحقق وجوده . المضطهد شخصية مزدوجة . يقول أحمد عاكف : «إذا أردت التفوق فى مجتمعنا فعليك بالقحة والكذب والرياء ولا تنسى نصيبك من الغباء والجهل » .

المفهوم الموضوعى للزمن هو تصور « طولى » لحركة التاريخ ، فكما أن الأحداث فى حالة « تطور » فإن الشخصيات فى حالة « تجذر » . . الجذور الاجتماعية والنفسية للنموذج البشرى من الملامح الواضحة فى العالم التراجيدى عند نجيب محفوظ . الجذور تسهم فى صناعة القدر . والزمن الموضوعى زمن مستقبلى فى المستوى الاجتماعى ، ولكنه زمن عدمى فى المستوى الفردى . إنه زمن يحمل فى جوفه بذرة المأساة . الجذور بنت الزمن . الجذور والزمن هما القدر ، والقدر روح التراجيديا . . « إذا كنا نموت كالسوائم ونتن فلماذا نفكر كالملائكة ؟ . . هبنى ملأت الدنيا مؤلفات ومخترعات فهل تحترمنى يدان القبر أو تلتهمنى كما التهمت جثتى رية وسكينة ؟ . . الدنيا أكاذيب وأباطيل ، وما المجد إلا رأس الأكاذيب والأباطيل ! وسلم نفسه إلى عزلة عقلية وقلبية مريرة . يئس من الحياة فهرب منها ، ولكنه خال وهو يدبر عنها يائساً عاجزاً ، أنه يزهد فيها متعالياً متكبراً » .

الفنان حريص على أن يربط بين حلقات ملحمته المأساوية من خلال الشخصيات . أحمد عاكف يستعير لسان محجوب عبد الدايم « ما العظمة ؟ . . أو ما العظمة كما تعرفها مصر؟ أجاب على ذلك بكلمة واحدة: الظروف المواتية » ، « إن الوظائف الكبرى فى مصر وراثية » ، بل هو يستعير الحالة النفسية التى ألمت بمأمون رضوان ، فقد ألم به هو أيضاً مرض أشفى به على الجنون والموت . هذه العناصر المشتركة بين أحمد عاكف ، والشخصيات الأخرى ، تربط أولا بين حلقة الضائع فى القاهرة الجديدة ، وحلقة المضطهد فى خان الخليلى . كما أنها تفسر ازدواج الشخصية فى المضطهد ، وثقافته الصفراء .

الجذور تتفرع إلى شعيرات دقيقة موزعة فى جميع أنحاء الشخصية . المضطهد لم يصبح شهيداً بين يوم وليلة . لقد عرف التدليل المفرط فى طفولته ، ثم نهض بأعباء الأسرة المحطمة وهو تلتلم دون العشرين ، فطف معه الدنيا — فضلا عن أن

تدلله — ساعة واحدة. لذلك كان شعوره العميق بالظلم لا يسكن ولا يهدأ ، بل كان يجد لألمه لذة غامضة. بدأت لافتة العبقرية الشهيرة تتكون ، وأخذت المسافة بين ذاته الأصلية واللافتة تتسع . كان يتسابق على ما يرضى غروره وكبرياءه وولعه بالظهور ، تستهويه المعارضة لمجرد المعارضة ، يميل إلى الحزب المغلوب على أمره بصرف النظر عن مبادئه السياسية ، وسرعان ما تمثل نفسه فى موقف زعيمه يتلقى ما يتلقى من ضروب الاضطهاد والاعتداء . وفى المستوى الميتافيزيقى ، يحترق شوقاً إلى وقت يتاح له فيه السيطرة على القوى الكونية والاستئثار بمفاتيح المعرفة والقوة والسلطان « أوشك أن يجن لهفة وأن يذوب هياماً . متى يدين له عرش النفوذ اللانهائى فيأخذ ما يشاء ويدع ما يشاء ، ويعبث بمن يشاء ، فيرفع ويخفض ويغنى ويفقر ويحيى ويميت » . تطلعه الميتافيزيقى مرتبط أوثق الارتباط بمأساته الاجتماعية . يبدو هذا الارتباط من خلال رغبته فى الانتقام والتدمير — وهما نفس الرغبة التى اجتاحت محجوب قبلا — غير أن الفرق بين رغبة المضطهد فى التدمير ، ورغبة الضائع أن هذا الأخير شخصية مغامرة فى لقائها مع القدر وإن استسلمت بعد حين. أما المضطهد فقد عرف اليأس المرير .

الجذور هى التفسير التاريخى للشخصية . الفنان إذاً حريص على الماضى ، ولكنه الماضى المتحرك إلى الحاضر المتجه إلى المستقبل. الماضى عند نجيب محفوظ فى حالة حركة ، والشخصية دائماً فى حالة تجذر ، والأحداث فى حالة تطور . هكذا نبرر « الأضواء» التى لا يفتأ الفنان يساط أشعتها على «المضطهد»: الابن ورث عن أبيه تبعته ومرضه ! الماضى المتحرك والأضواء تخلق الشخصية المبررة . هناك فنانون كبار يحاصرون الشخصية فى الماضى فقط ، الماضى الساكن . يحاصرونها أيضاً فى الظلام . يخلقون شخصيات غير مبررة إطلاقاً . هؤلاء لا يلتفتون إلى موضوعية الزمن . لا يعترفون بها . . فالعبث لا يحتاج إلى مبرر . نجيب محفوظ فى تلك المرحلة يبرر كل شىء، يبرر حتى العبث . يضىء معنى القدر حتى نعى من اتجاه سهم المؤشر معنى اتجاه المأساة . عند ما يرث الإبن تبعة أبيه ومرضه ، فإن هذا لا يعنى أن « الوراثة » هى محور المسأساة . الوراثة أحد العناصر العامة فقط . الوراثة تعنى جزءاً عاما من الماضى ، جزءاً خطيراً فى مبنى القدر .

المأساة فى خان الخليلى هى الحرب والموت . هى فى نفس اللحظة مأساة الحرية . فقد عرفت بلادنا خلال الحرب الثانية أبشع صنوف الذل والعبودية . كبلتنا معاهدة التهادن عام ١٩٣٦ بقيود لا ترحم . نشب الاستعمار أظافره فى لحمنا ، جعنا ، واستشرى الانحلال والتفسخ فى علاقاتنا . تربع أساطين الدكتاتورية على عرش السلطة . كانت مأساتنا مأساة الحرية . كانت تختلف عن مأساة العالم المشترك بكل ما يملك من رجال وقيم فى أتون الحرب . سقطت أوربا برجالها وقيمها فى الميدان . تزعزعت ثقة شعوبها . تهاوت أحلامها فى حضيض الفزع واليأس . لم يعد الموت ضيفاً يزور الناس بين الحين والآخر ، كان « حياة » الناس الوحيدة فى النهار ، وأحلامهم فى الليل . تجاوزت المأساة حدود المستوى الاجتماعى إلى المستوى الوجودى الأعمق . تجاوزت المشكلات الجزئية فى حياتنا اليومية ، إلى القضايا الكيانية الكبرى فى مصيرنا الأشمل .

بلادنا لم تلتق مع الحروب والموت مباشرة ، التقت مع شبح الحرب وشبح الموت ، مع الغارات الجوية المتلاحقة والحريات المغتالة والجوع الرهيب . من هنا كانت الحرية هى قضية المضطهد ، ولكنه لم يتصل بها عن طريق الانتماء . كان الانتماء طريقه الطبيعى للتعبير عن الذات المضطهدة . إلا أن ازدواج الشخصية باعد بينه وبين الانتماء. مأمون رضوان ذو الثقافة الصفراء كان منتمياً إلى اليمين ، على أنه لم يكن قط شخصية مزدوجة . كان الانتماء فى حياته تحقيقاً للذات . أما عقدة الاستشهاد ومركب العظمة وغيرها فلم تتح لأحمد عاكف أن يكون منتمياً . أتاحت له فحسب تعميق الهوة بين ذاته الأصلية ولافتة العبقرية الشهيدة. المضطهد والحرب والموت ، هم ثالوث خان الخليلى. فقد عانى أحمد عاكف ويلات أفظع ليلة فى حياته ، الليلة الجهنمية التى زلزلت القاهرة زلزالا مخيفاً « لم يجيئهم الموت كما أوهمهم . . أراهم وجهه ، ولكن لم يذقهم طعمه » هذا هو الفرق بين تجربة الموت عند الغربى والتجربة عند المصرى . « وشعر أحمد بدنو الموت دنواً جعله يحس تردد أنفاسه على وجهه » . كان خليقاً بالمثقف الأصفر عند مواجهة الموت أن يتأمل فيما وراء الحياة الدنيا من متع الآخرة . ولكن التكوين الذاتى للمضطهد يهمس « لكم يعذبنا حب الحياة ولكم يقتلنا الخوف ، ومع ذلك فالموت لا يرحم » .

مأساة خان الخليلى تبدأ من نهاية القاهرة الجديدة . أو يدق القول بأن القاهرة الجديدة ما تزال مستمرة فى خان الخليلى . لذلك لا تكون البداية الفنية للمأساة هى أزمة الوالدين . الفنان يختزل هذه المقدمات أو يضمنها ثنايا الأحداث دون أن يتعرض لها بشىء من التفصيل، لأنه سبق أن أتاح لها فرصة مفصلة فى القاهرة الجديدة ولأن القاهرة الجديدة وخان الخليلى حلقتان فى سلسلة واحدة .

بداية الأزمة فى خان الخليلى تشتمل على جوهر مأساة القاهرة الجديدة . فالأب متقاعد ، والابن يخافه من الصغر ، بينما كان يحب أمه ، والدنيا ليست بأمه الحنون « فهل يصدق الوالدان أن ذلك الكهل الأصلع الخائب قد ذهب ضحيتهما ؟ » . بداية الأزمة واحدة ، يختزلها الفنان ليدخل إلى الجوهر الخاص بمأساة خان الخليلى ، مأساة البرجوازية الصغيرة مع الحرب والموت .

كانت حياة المضطهد حلقات من الفشل . فى صباه أحب فتاة يهودية كانت تداعب قسمات وجهه بالسخرية « فاستقبح وجهه أكثر مما ينبغى » ، ثم أحب جارته الحسناء بعد ذلك « فكان عليه أن ينتظر عشرة أعوام ريثما ينتهى من تربية أخيه » . وعرف البغايا فلم يجذب واحدة منهن فأضاف إلى عقده « نقيصة الجنس » ، ثم سعى إلى خطبة كريمة أحد التجار فقيل له : « إن مرتبه صغير وعمره كبير » . لهذا أقام أحمد عاكف حجاباً ضخماً بينه وبين المرأة . المقهى إذاً هى ملاذ المضطهدين بوعى أو بغير وعى . وفى المقهى عرف « المتسع لمرضية الله ومعصيته على السواء » ، « المرضية والمعصية كالنهار والليل لا ينفصلان ، وفوقهما مغفرة الله ورحمته » . المرأة مرة أخرى ؟ ! قال له نونو الخطاط : « الذنب ليس بذنب حينا ، الذنب ذنب الأحياء الأخرى . لقد ضاقت بالفساد ، فصدرت ما يزيد عن حاجتها إلينا على حد قول الراديو عن التجارة العالمية . هنا نحن نصدر المواد الأولية والأحياء الأخرى توردها مصنوعة . . فمن بعض أطراف هذا الحى تصدر الخادمات فتحولها الأحياء الأخرى إلى غانيات ، فى هذه الحرب قلبت الدنيا رأساً على عقب . تصور يا إنسان أنى سمعت بالأمس بنت بائعة فجل تدعو أختها فتقول : تعالى يا دارلنج » . . انعكاسات الحرب على المجتمع المصرى تصوغ شخصية المضطهد والضائع والمنتمى على السواء ، تلونها بنفس

الألوان الناسجة لشبح الحرب والموت . يتفاعل هذا الشبح مع الطبيعة المصرية للمجتمع – البرجوازية الصغيرة منه – تفاعلا ديناميًّا يولد النماذج البشرية على نحو خاص متفرد . فنحن شعب متدين، عرف الإيمان بالقدر منذ آلاف السنين . ونحن شعب زراعى سكونى ثابت الاقتصاديات . والبرجوازيون الصغار بيننا أكثر فئات الشعب حفاظاً على قشور القيم وانصياعاً لمطاليب القدر. البرجوازيون الصغار فى المدينة هم أبناء المزيج المعقد من قيم الريف وأخلاقيات المدينة ، حى الحسين، خان الخليلى بالذات ، من أكثر الأحياء مزجاً لهذه القيم وتلك الأخلاقيات . أبناؤه هم « أولاد البلد » ، وهم أولاد الحسين. والبلد هى القاهرة المعزية فى أربعينيات هذا القرن .

هذا هو عنصر الاختيار الدقيق – من جانب الفنان – لأدواته التعبيرية . إن هذه العناصر كلها أدوات للتعبير عن الضائع المصرى ، والمضطهد فى المأساة المصرية . يختار نجيب محفوظ بوعى دقيق أكثر أحيائنا الشعبية عراقة فى التقاليد الإسلامية ، وأكثرها مزجاً للقيم الريفية والعادات المدنية . يختار المدينة التى استقبلت أضواء الحضارة مع أغلال الاحتلال . فى كلمة ، يختار أعقد مركبات التراجيديا المصرية . خان الخليلى تضم الضائعين كنونو الخطاط بشعاره الأثير « ملعون أبو الدنيا » .. الضائع دائماً يغامر، يعرف أن القدر قضاء محتم ، فلا بأس من دخول اللعبة ، يتزوج أربعة كما يسمح الدين ، وينجب أحد عشر كوكباً وأربع شموس و « ملعون أبو الدنيا ، هذا شعار الاستهانة لا اللعن أو السب » . نونو ليس شخصية مفردة ، إنه ضائع حقًّا ، ولكن المقهى رمز كبير للضياع « وقد وجد فى الحى من أمثال هذه القهوة عشرات حتى قدر قهوات الحى بمعدل قهوة لكل عشرة من السكان » . الضياع ما يزال أرض المأساة . القهوجى نفسه يزدرد نصف درهم من الأفيون كل أربع ساعات « أهى لذة عصبية تكتسب بالعادة ؟ . . أم سعادة وهمية تهرب إليها النفس من شقاء الواقع » ، بينما يلفت الأنظار على المقهى – رمز الضياع – ما يرى أحياناً من جماعات تلبس الجلاليب يحيطون إحدى الموائد كل منهم يعد رزمة من الأوراق المالية ! الضياع من وجة نظر المضطهد هو أن يكون الكذب عماد كل شيء « كذب الرجال جليل كالرجولة

نفسها ! . . فأين أنتن من كذب التجار والساسة ورجال الدين ؟ كذب الرجال محور هذه الحياة الجليلة التى تشاهدين آثارها فى معترك الحكومة والبرلمان والمصانع والمعاهد ، بل هو محور هذه الحرب الهائلة التى رمت بنا إلى هذا الحى الغريب » . المضطهد يميل إلى الضائعين والمنتمين إلى اليمين « إن القاهرة التى تريد أن تمحوها من الوجود هى القاهرة المعزية ذات المجد المؤثل. أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة » ؟ . إنه يحس فى أعماق نخاعه بالمأساة ، ولكن عقدة الاستشهاد تقرب به من الضياع واليمين .

« إن مأساة الحرية ، هى بعينها مأساة التفكير السياسى الشائع :

— هتلر ينطوى على احترام عميق للبقاع الإسلامية .

— بل يقال إنه يبطن الإيمان بالإسلام .

— ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ لبيب التقى النقى أنه رأى فيما يرى النائم على بن أبى طالب رضى الله عليه يقلده سيف الإسلام .

— سوف يعيد بعد فروغه من الحرب إلى الإسلام مجده الأول ، وينشىء من الأمم الإسلامية اتحاداً كبيراً ، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بعهود الصداقة والتحالف .

— لذلك يؤيده الله فى حروبه .

— وما كان الله لينصره لولا جميل طويته ، وإنما لكل امرىء ما نوى » .

المناخ السياسى فى هذا المكان من العالم ، خليط معقد من القيم الدينية (الإسلام) والكرامة القومية (العداء للإنجليز) مهما تبلورت هذه القيم وتلك الكرامة فى إحساس وطنى غير ناضج . فالوضع السياسى نفسه على جانب كبير من التعقيد : عرش السلطة يتربع عليه ممالئو الإنجليز ، وقاعدة الوطن من الجماهير الشعبية ممزقة بين الاتجاهات الفاشستية البازغة مع « مصر الفتاة » أو « الإخوان المسلمين » . التناقض بين السلطة المتحالفة مع الاستعمار والجماهير الشعبية تناقض رئيسى محوره مأساة الحرية . فى ظل هذه المأساة لم تترعرع التيارات التقدمية فى الفكر المصرى الحديث ولم تتدعم الاتجاهات السياسية التقدمية فى مجال الحركة والعمل . ومن ثم كان الجو مهيأ لأن تنحرف الجماهير وتضيع . ويصبح الأفيون

والنساء والشذوذ والبطون الخاوية ، التجسيد البشع لهذا الضياع . ولا يملك المضطهد – فى غمرة الإحساس بعبقريته الشهيدة – إلا التعاطف مع الضائعين والمنتمين إلى اليمين .

غير أن الضائعين مغامرون ، أما المضطهد فيائس مستسلم . « نونو الخطاط يشعر بالله شعوراً عميقاً ، ويحسبه فى كل مكان يحله ، ويتوكل عليه بكل قلبه ، ويطمئن كل الاطمئنان إلى أنه لن يتخلى عنه ، وتراه يلم بالمعصية دون أدنى شك فى غفرانه ورحمته »، وعباس شفة زوج رسمى فقط وجد فى الزوجية مهنة ومرتزقاً (ما أقرب الشبه بينه وبين محجوب عبد الدايم) . المضطهد يائس أمام الموت ، مستسلم للحياة . لذلك تبدأ قصة أحمد عاكف الحقيقية ، قصة الكهل المضطهد ، منذ أطلت عليه عينان جميلتان من فتاة القدر . القدر ؟ هل يكمن فى تلك المسافة البعيدة التى تفصل بين سنيه الأربعين ، وصباها الريان المشرق ؟ هل هو فى هذه المسافة البعيدة بالرغم من أنها لا تبعد عنه أمتار ؟ ألأنها أقبلت فى آخر الزمان وعنفوان الأزمة « يحسبه أن قلبه صحاً ، وأنه منذ أيام ينتفض فى اضطراب ، ويضطرب فى سرور ، وييسر فى حيرة ، ويتحير فى رجاء، ويرجو فى خوف ، ويخاف فى لذة . هذه هى الحياة ، والحياة أجمل من الموت ، مهما كابد الحى من تعب ، ووجد الميت من راحة » . . الحياة والموت؟ أم الحرب والموت ؟ من الحياة والحرب والموت – إذاً – تتعقد الشباك حول «المضطهد» الذى تصطرع داخله شتى التناقضات ، وهو يستقبل هذا الأمل الجديد . إنه قريب حقاً من الضائع واليمينى ، وهو يرى نفسه فى تناقض أساسى مع المنتمى إلى اليسار ، ولكن الأمل الجديد يقول شيئاً آخر . إن منهج الفنان فى بنائه التراجيدى يعتمد على المتناقضات إلى درجة كبيرة . خان الخليلى تضم المنتمين إلى اليسار كما تضم الضائعين . وأحمد عاكف يختلف دائماً مع أحمد راشد المحامى المثقف اليسارى . ولكنه سمعه اليوم يقول « الفلاح مضغوط تحت المستوى الأدنى للإنسانية ، فلا يمكن أن يطالب بشىء ، ولكن خليق بكل إنسان أهل لشرف الإنسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المتهالك هذا الضغط ، وقديماً حارب الرق الأحرار لا العبيد » . . يستمع المضطهد إلى هذه الكلمات ، والأمل الجديد يتدثر بالدفء بين ضلوعه ، فتتنازعه

عواطف شديدة التناقض . لو اعتدل ميزان العدالة فى هذا الوطن ما عاقه عن إتمام تعليمه عائق ، ولبلغ ما يشتهى من الشرف فى الحياة . ولكنه — من ناحية أخرى — يغتاظ من هذا الحماس « للمشكلات الاجتماعية » والانصراف عن أمور « العقل » كالمنطق والتصوف والأدب . فى هذه النقطة بالذات يتناقض المضطهد مع الضائع أيضاً فيتساءل نونو الخطاط : هل تطيل الكتب العمر . . تدفع المرض . . تمنع المقدور ؟ . . تجنب الشقاء ؟ . . تملأ الجيب ؟ ! إنها — بالجملة — مأساة المعرفة .

الأمل الجديد يفجر هذه التناقضات جميعها ، لأنه يفجر المأساة كلها ، ومنذ البداية « كان عقله من العقول التى ترى دائماً وراء المصادفات حكمة تدق على الألباب » . فالقدر هو قضية القضايا فى حياة المضطهد : هل تكون أزمة هذا الحب هو الإحساس بالزمن من خلال الفارق الزمنى بين عمريهما ؟ ! الزمن مرادف القدر . والقدر يلقى ظلاله على الأمل الوليد ، حتى تصبح الرغبة فى التدمير (شعار محجوب فيما مضى) هى شعار المضطهد المقبل على الحب بابتسامة واسعة « تمنى فى صمته غارة جنونية تقذف القاهرة بالحمم فتدك مبانيها وتهلك بنيها فلا يبقى منها إلا خرائب وآثار ، وشخصان حيان لا غير ، هو وهى ! ! . هنالك تصفو له بلا خوف ولا يأس ولا غيرة ولا جهد . . وتمثلت لعينيه المظلمتين القاهرة المهدمة المحطمة ، والشخصان الشريدان ، يفزع أحدهما إلى الآخر لائذاً بجناحه ساكناً إلى ذراعيه ، والآخر سعيد — على ما يكتنفه من الخراب — بصاحبه متلذذاً بانفراده به . انبعثت هذه الأمنية الغريبة من صدره وهو يفور بشعور طاغ بالاضطهاد والقهر والعذاب » .

القدر يلقى ظلاله منذ البداية ، سوف يتسبب رشدى عاكف — ربيب المضطهد — فى قلب أحلام أخيه رأساً على عقب . كانت تربيته رد فعل نفسى عنيف للمضطهد ، فنشأ مدللا شهوانياً سكيراً تستهويه المخاطرة. النوم عنده نقمة « إنه اختلاس جزء طويل لا يقوم بمال من حياتنا القصيره » .

القدر يلقى ظلاله على المضطهد منذ تلك اللحظة التى يستشعر فيها العزلة «أنا من السابقين لزمنهم ، فلا يرجى لى أى تفاهم مع الناس » ، وهو ساخط دائماً ،

وإن كان سخطه نابعاً من عقدته الأصيلة ، لهذا لا يلتقى سخطه مع سخط الشعب بل « هل يستأهل هذا الشعب التأليف بمعناه الحق ؟ . . هل يمكن أن يهضمه ؟ ألا إنهم رعاع يقرءون رعاعاً » . . وعندما تتجمع ظلال القدر ، ظلال المنطق الصارم الذى يؤدى إلى التناقض الحاد ، يكون رشدى عاكف قد نقل من الصعيد إلى القاهرة ، وفى أيام قصار يكون قد ظفر بقلب الفتاة التى استهوت أخاه الأكبر وأيقظت فؤاده الكهل بعد طول موات . ينطفىء الأمل وتتألق المأساة : مد يده ليجلو عروسه فتكشف له قناعها الموشى عن جمجمة ميت ، هناك « قوة شيطانية » تترصده ، هناك « طائر الشؤم » يلتقط منه كل ثمرة دانية . لا صحة ، ولا أسرة ، ولا مكانة ، ولا مال ! وماذا أفدت من المعرفة ، والخير لك أن تدمن على مخدر يذهل العقل عن الوجود حتى يتداركك الذهول الأكبر ، « الحياة مأساة والدنيا مسرح ممل ، ومن عجب أن الرواية مفجعة ولكن الممثلين مهرجون ، من عجب أن المغزى محزن — لا لأنه محزن فى ذاته — ولكن لأنه أريد به الجد كل الجد ، فأحدث الهزل كل الهزل . . ونتوهم أن الرواية مأساة والحقيقة أنها مهزلة كبرى » . إلى الكهف المظلم إذاً ، كهف الوحدة والوحشة .

منذ البداية ، يصوغ الفنان قدر المضطهد على ضوء موضوعية الزمن ، ومن خلال شعيرات الجذور التى تصب عصارة الماضى فى قلب الحاضر ، وتنبت على جبين المستقبل . فما كان للأخ الأكبر إلا أن يعول والديه ويربى شقيقه الأصغر فيجرى به الزمن إلى أعتاب الكهولة فيستند على عكازها المهشم وهو يتطلع إلى كل أمل وليد . منطق الأحداث يؤدى إلى أن يأخذ الكهل نصيبه فى المؤخرة . ولكنا نفاجأ بأن تضحيته بل تضحياته السابقة هى بعينها التى تقوده إلى نهاية المأساة . عاش مضطهداً ، وعندما آن الأوان ليعيش أخريات عمره بعيداً عن الاضطهاد ، رأيناه يرتفع إلى قمة الجبل ، على خشبة الصليب . أو أنه عندما فتح ذراعيه ليستقبل الدنيا ارتسمت خلفه علامة الصليب . وكانت ذاته المضطهدة هى صليبه . كان هو صليب نفسه . ضحى من أجل والديه ، ثم ضحى بالكثير من أجل شقيقه ، ثم يأتى هذا الشقيق بالذات ليسرق أمله الأخير ، ليكون هو اللحظة القدرية العابثة بحياته كلها . نجيب محفوظ — منذ كتب مجموعة همس الجنون —

يصر على أن تتم اللحظة العبثية فى حياة الفرد على يدى أقرب الناس إليه . ولو راجعنا قصة محجوب وعلى طه فى القاهرة الجديدة ، وقصة أنور وعبد الرحمن فى « حياة للغير » ، سوف نعثر على عنصر مشترك بين هاتين القصتين وبين قصة أحمد ورشدى عاكف فى خان الخليلى . هذا العنصر هو اللحظة القدرية التى تجعل من الصديق ضحية لصديقه أو من الشقيق ضحية لأخيه دون أن يدرى من تسبب فى المأساة أنه ساهم فى صنعها « كيف يمكن اتقاء الشقاء المقدر ما دام يبدو فى حلل آمال مشرقة وألوان ناضرة ؟ » . إن التناقض المرير بين محبة الصديق أو الشقيق وما يسهم به أحدهما فى مأساة الآخر ، تتمزق معه نفسية المضطهد تمزقاً ملتاعاً . إنه بعاطفته يحب أخاه ، وبعاطفته أيضاً يمقت تلك المصادفة التى جعلته يختطف أمله الوليد فى غمضة عين . وكما كانت رغبته فى التدمير هى شعاره مع بداية الحب ، فإنها أضحت حلمه الوحيد عند نهايته . تمنى لو كان من الممكن أن تخلو الدنيا من البشر . الخراب ، الدمار ، النهاية ، الموت . . هذا هو اللحن الجنائزى الطويل الذى ارتدت إليه حياة الكهل المضطهد . وما أيام السعادة والحب والأمل إلا مداعبات سخيفة من القدر .

البناء التراجيدى لخان الخليلى هو امتداد للقاهرة الجديدة . الفنان يختار الشخصية المأساوية بطبيعة أبعادها وطاقاتها على التعبير الخاص والعام عن المأساة . المضطهد هو التجسيد الطبيعى للمأساة المصرية أثناء الحرب . سماته الخاصة تصنع من القدر أداة القهر والذل التى تحطم الآمال وتذيب الأحلام . الفنان يركز عدسته على الفرد بالرغم من معالجته مأساة الحرية فى المستوى الاجتماعى . وعند ما يضيف الحرب والموت الجانب الميتافيزيقى من المأساة فإنه يتناولها من الزاوية الاجتماعية فى كيان الفرد . وهو يختار الأحداث وفقاً لمفهوم القدر الاجتماعى والزمن العدمى على السواء . ويربط بين الفرد — المضطهد — والمجتمع المضطهد من خلال الظروف العامة والخاصة بالمجتمع والفرد معاً . لهذا يتوقف بالمضطهد عند حدود مأساته العاطفية — بل مأساة وجوده — ليبدأ فصلا جديداً من خلال القصة الأخرى القائمة على أنقاض الأولى . قصة رشدى عاكف ونوال ، الفتاة التى منحت الكهل نور الأمل لحظة كانت الخلود ، ثم أطفأته فى لحظة كانت العدم . منهج الفنان فى

تحريك التراجيديا لا ينفصل لحظة عن الشخصيات فى حالة فعل ، أى عن الأحداث المتصلة بجوهر المأساة اتصالا عميقاً ، الأحداث التى تصبح هى والشخصيات شيئاً واحداً . لذلك كان الحب الجديد بين الشقيق الأصغر والفتاة ، يترعرع على الطريق فى مدينة القبور . كانت « الجبّانة » هى مكان اللقاء اليومى بين الاثنين . وتمتزج رائحة القبور برائحة الحب ، فيتحول رشدى — المغامر والمخاطر والمقامر والشهوانى والسكير — إلى إنسان يستعر قلبه عاطفة صادقة . أزمة الحب الوحيدة كامنة فى طبيعة رشدى ، كما سبق أن كانت المأساة كامنة فى أعماق أحمد . رشدى تحول إلى عاطفة جياشة صادقة ، ولكنه لم يتحول قط عن طبيعة المغامرة . كما قاد الاستسلام واليأس المضطهد إلى المأساة ، تقود المغامرة رشدى عاكف إلى المأساة . باستسلام عميق للقدر ويأس مرير من القضاء رأى أحمد أن لا مناص من أن ينسج كفنه بيديه فيطلب نوال لرشدى (كما فعل عبد الرحمن فى « حياة للغير » حين طلب سمارا لأنور) . والمضطهد مقتنع بأن الأمر « لن يخلو من تلك اللذة الغامضة التى تؤلف بينه وبين الألم كما تؤلف بين الفراشة والنور ، وفيه لذة الاستسلام إلى القضاء القهار ، وفيه لذة التكفير عن مشاعره الباطنية التى لم يرتح إليها ، وفيه أخيراً لذة كبريائه الجريح » . أما المغامر فقد ظل — مع حبه — يخاطر ويقامر حتى داهمه السل ، وجسده على استعداد تام لاستقباله . أحمد أحس برغبة قوية فى الذهول ، فى إلغاء شخصيته نهائياً بدلا من ازدواجها . والفنان يؤكد هنا أن لا سبيل أمام المضطهد لأن يعيش حياته أو يحقق ذاته ووجوده . فهو إما أن يكون ذا شخصية مزدوجة ، وإما أن يفقد كيانه ويصبح بلا شخصية على الإطلاق . المضطهد يرتاح إلى الاستسلام فلا يوجد فى الدنيا ما يستحق التعب أو الحركة « إن الرقاد والاستسلام والرضا خير ما تجود به الدنيا » . منهج الفنان فى تصنيف المأساة أن يكون المضطهد هو المحور التراجيدى ، وأن تكون أزمته العاطفية هى الفصل الأول الذى يفضى تلقائياً إلى أزمة رشدى فى الفصل الثانى . فلا ينبغى أن ندهش من اقتحام المضطهد لأروقة هذا الجزء من البناء التراجيدى . رشدى يفقد وظيفته حقاً فتتأزم العلاقة بينه وبين فتاته ، وتضطرب حياة الأسرة ويتهددها الفناء . ولكن المضطهد هو محور هذا الدمار . الزمن يقود الفنان مرة أخرى إلى التركيز والتكثيف ، فتتوقف حياة الأسرة على الستة أشهر التى قررها الطبيب لرشدى قبل فصله من العمل (نفس المرتف فى

القاهرة الجديدة) وبنفس الإحساس العميق بالزمن يغامر رشدى بمرضه ويخاطر بحياته ولا يستمع إلى نصائح الطبيب أو الشقيق ، ويهرول إلى « الحياة » كما يدعو ليالى الخمر وموائد القمار . المغامر لا ينسى القبر مطلقاً ، وهو مكان حبه ، وكلما اشتدت أنياب الدرن فى تمزيق صدره كلما تذكر الموت والحياة والحب .

إن مغامرة رشدى تمضى به إلى النهاية المحتومة . والمضطهد إزاء هذه النهاية يتردد بين الحفاظ على « بقية القيم » فينقذ الفتاة من عدوى أخيه القاتلة أم أن غيبوبة المعلم زفته — القهوجى الذى يمضغ نصف درهم من الأفيون كل نصف ساعة — خير من هذه الحياة ؟ إن الغيبيات هى الملاذ الوحيد عند البرجوازية الصغيرة و « المضطهدين » من أبنائها بشكل خاص . لذلك يعجب أحمد « لسوء الحظ الذى يلاحق أسرته ، فقد فقدت غلاماً ، وها هو رشدى يصاب بالداء الخطير أما هو فقد نصبه الدهر هدفاً للعثرات والإخفاق » . سوء الحظ بمعناه الغيبى هو الذى يولد عند المضطهد متعة الشعور بالاضطهاد « المؤلم اللذيذ معاً » . ولأول مرة — منذ أمد بعيد — يفكر فى الموت «كحقيقة ماثلة يطالع معالمها الرهيبة ويستشعر آثارها العميقة من الألم والخوف والقنوط . وتخيل المقبرة النائية التى ابتلعت شقيقه الأصغر فخالها تنفض عن ثغرها تراب الأرض وتفغر فاها » . أما رشدى فقد عرف الألم ، وعرف معه حقيقية الشقاء التى ينطوى عليها قلب الدنيا . وحينئذ تحول المغامر إلى الاستسلام . هذا هو منطق التعبير الفنى عند نجيب محفوظ . إن حيوية الشخصية المأساوية تتحقق عنده فى غمرة التمزق الملتاع بين المتناقضات . أخيراً ، وجد رشدى «ارتياحاً فى الإذعان المطمئن إلى إرادة الله وقضائه . ورأى تلك الإرادة الشاملة تحيط بماضيه ومستقبله فاستسلم إليها مطمئناً » . غير أن الإنسان عند نجيب محفوظ يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا ، فترتسم خلفه علامة الصليب ، لقد مات رشدى ولم يفز من حبه بشىء . ولم يمت أحمد ، ولم يفز أيضاً من الحياة كلها بشىء . «وفغر القبر فاه كأنه يتثاءب ضجراً من المأساة المعادة » . كلاهما ميت ، وإن بقى المضطهد يدب على الأرض فى ذهول « ما زالت الرائحة تزكم أنفه ، رائحة الموت المخيفة ! وفى صباح اليوم التالى وجد أنها ما تزال تنبعث فى الجو ، فتهيأ له أنها ربما كانت متصاعدة من الممر المفضى إلى خان الخليلى القديم ففتح النافذة ونظر منها ، فرأى

على الطوار كلباً ميتاً وقد انتفخت بطنه وتشنجت أطرافه فصار كالقربة ، وأكب عليه الذباب وأدام النظر قليلا، ثم تحول عن النافذة بفؤاد مكلوم وقد امتلأت عيناه بالدموع . . » ما أتعس الإنسان من الميلاد إلى الموت . . بهذه الكلمات تترنم أعماق المضطهد دون أن تطفو على السطح ، فذات يوم رأى صورة كبيرة لرشدى فى زهو الصبا ، وسرعان ما طرأت على ذاكرته صورة الكلب الميت ! « حياتى الخائبة لا تستحق الوجود » فى نفس الوقت الذى أعلنت فيه أبواق الحرب أن الوطن سيتحول إلى خرائب تنعق فيها البوم ، ومستنقعات يرعاها البعوض ، وضاقت القاهرة بسكانها بينما يفكر المضطهد فى الانتقال من الحى الذى ما أتى إليه إلا خوفاً من الموت . ولم يجئه الموت عن طريق الحرب، جاءه من داخله . وتحول أحمد عاكف إلى كتلة من « الماضى » من « الجذور » من « الزمن » الذى يهرول غاضّاً البصر عن آمالنا .

من هنا يستمع إلى نذر الحرب بدمار الوطن دون أن يساوره حزن كبير ، بل « تتمثل له تلك الحالة التى يختلط فيها الحابل بالنابل وتمحى التبعات وتنهار القيم فيجد فى أعماقه شعوراً بلذة خفية تعكسها أعصابه المتوترة ، كأن ذاك الغزو المرتقب سيبيد فيما يبيد أحزانه وآلامه ، وسيمحو فيما يمحو من آثار الماضى آثار ماضيه » إن متعة الشعور بالاضطهاد تتحول بصورة عفوية إلى متعة الإشراف على الدمار والخراب والموت . لقد تجذرت فيه روحه ولم يعد سوى هذا المضطهد وعبقريته الشهيدة ، فاقترب كثيراً من الضائع — بل هو النبات الطبيعى فى أرض الضياع — واهتزأت فى أعماقه الحاسة الوطنية . وتحددت آماله فى الدرجة السابعة القريبة المنال ، وسر فى باطنه بالترقية المنتظرة .

الزمن الروائى لمأساة خان الخليلى اثنا عشر شهراً. ستة أشهر منها تخصصت فى الإجهاز على رشدى ، ولكن الفنان يقصد بها أساساً أن تكون بؤرة المأساة . فرشدى هو الذى وأد — من حيث المظهر — أمل أخيه . ولكن الحرب التى بدأت قبل ذلك التاريخ بعامين هى العامل الحاسم فى بلورة المأساة . نجيب محفوظ يربط الحرب بالزمن الروائى ربطاً محكماً ،فالبداية هى الحرب والنهاية هى الحرب . وما بين البداية والنهاية هو الموت. الموت « المادى » للمغامر ، والموت « المعنوى » للمضطهد .

والمضطهد هو موقف — لا شخصية فحسب — من القدر ، هو موقف الاستسلام . القدر أسهمت فى صنعه أيدى كثيرة : الحرب والدكتاتورية والجوع والانحلال والانسحاق . . . إلخ . الفنان يستخدم القدر فى كافة مستوياته لصياغة مأساة الحرية « العامة » من خلال الأزمة العاطفية « الخاصة» ، وهو بذلك يعيد صياغة مأساة الخبز والجنس والمعرفة. وهو يستهدف من إعادة الصياغة أن يضيف عنصر (المضطهد) إلى البناء التراجيدى لملحمة السقوط والانهيار .

خان الخليلى بناء مأساوى مرتبط أوثق الارتباط بالقاهرة الجديدة. وهو لا ينتهى بانتقال الأسرة إلى حى آخر (كما نقل محجوب إلى الصعيد) فالمأساة تتبنى نهاية مفتوحة، لأن الحرب تنذر بويلات جديدة بالرغم من الدرجة السابعة التى يتهالك المضطهد على مقدمها . (والدرجة هى مشكلة محجوب فى القاهرة الجديدة) سخرية الفنان من الدرجات ممزوجة بمرارة العلقم . خان الخليلى حددت أبعاد عقدة الاستشهاد فى شخصية « المضطهد» . وهو تحديد يعد بأن التراجيديا لم يكتمل بناؤها بعد . وإنما تقول بأن الصراع بين المضطهد والقوى الخارجية هو صراع ملحمى من نوع خاص لا يكفل الانتصار. صراع ملحمى لم ينته فى خان الخليلى ، لأنه بدأ على نحو آخر فى « زقاق المدق » .

* * *

الضائع والمضطهد كلاهما لا يمثل أية بطولة تراجيدية ، بل هما لا يمثلان البطولة الملحمية فى معناها القديم المتداول. إنهما شخصيتان تراجيديتان يسهمان فى الصياغة الملحمية بما يرمزان إليه من دلالات ، وهما يتكاملان مع بقية رموز الملحمة بالرغم من الدلالة المستقلة لكل منهما . الضائع والمضطهد كلاهما يمثل التزاوج بين المغامرة والاستسلام إزاء القدر فى حياة الشعب المصرى. وهما المثلث المفتاح الفنى إلى المرحلة الجديدة فى « زقاق المدق » الجزء الثالث من ملحمة السقوط والانهيار . هما مفتاح « الطريق القصير» فى تاريخ المأساة المصرية عند نجيب محفوظ . الطريق القصير الذى تجسده « حميدة» ويسهم فى صياغته عصر كامل . استنفد الفنان مهام الشخصية التراجيدية فى الضائع والمضطهد كزاويتين أساسيتين يقام عليهما البناء المأساوى فى حياة مصر. برزت أمامه مهام جديدة تستلزم أدوات

جديدة للتعبير . من هنا كانت زقاق المدق فتحاً جديداً فى تاريخ الرواية المصرية لا يقل أهمية عن فتح توفيق الحكيم فى « عودة الروح » . وإذا كانت الحرب العالمية الأولى إحدى الركائز الهامة فى قصة الحكيم، فإن الحرب العالمية الثانية — نهايتها على وجه التحديد — هى الركيزة الأساسية فى قصة نجيب محفوظ . إرهاصات الحرب كانت البداية فى مأساة القاهرة الجديدة ، والحرب هى المشهد الرئيسى فى خان الخليلى، والنهاية هى القاعدة التراجيدية لزقاق المدق . النهاية هى بداية « الطريق القصير» فى حياة تلك الفئة الضائعة المضطهدة من الشعب المصرى ، والطريق القصير — إذاً — هو زاوية جديدة من زوايا البناء التراجيدى . هو الحلقة الثالثة من حلقات تطور ملحمة نجيب محفوظ . وكما استمرت القاهرة الجديدة الضائعة فى خان الخليلى، فإن الضياع والاضطهاد لا يفارقان زقاق المدق. الفنان يستخدم الضائع والمضطهد والمنتمى كأدوات للتعبير لا كنماذج بشرية رامزة فحسب . بمعنى أنه يخصص القاهرة الجديدة لتصوير الضائع ، ثم يتحول الضائع فى خان الخليلى إلى أرض للمأساة فيصبح جزءاً أصيلا منها يتحول عنه الكاتب ليصور المضطهد ، وهكذا حتى إذا دخلنا زقاق المدق كان الضائع والمضطهد جزءاً أصيلا من المأساة ، فيتحول عنهما الكاتب ليصور شيئاً جديداً هو ما أدعوه بالطريق القصير . أى أن الضائع والمضطهد يمسيان من الجزئيات الكثيرة الهامة التى تسهم فى بناء الطريق القصير ..
فما هو هذا الطريق القصير ؟

زقاق المدق — كما يصفه الفنان — « يكاد يعيش فى شبه عزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا، إلا أنه على رغم ذلك يضج بحياته الخاصة . حياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة ، وتحتفظ — إلى ذلك — بقدر من أسرار العالم المنطوى» . . هذه المقدمة التى تكاد تكون تقريرية فى مظهرها ، هى التمهيد الطبيعى لصورة بعينها : من زقاق صغير فى أحد الأحياء الشعبية بمدينة القاهرة ، بل أجرؤ على القول من المقهى الصغير الوحيد فى هذا الزقاق ، يرتبط بصر الفنان بالزمان والعالم والتاريخ. إذا تجاوزنا المظهر فإن هذا المقهى يشبه إلى حد كبير ثقب الحائط فى « جحيم » باربوس الذى تراقب منه الشخصية العالم كله «أكثر من اللازم وأعمق من اللازم » . الزقاق هو نقطة انطلاق نجيب محفوظ إلى أعمق أبعاد المأساة

المصرية ، لأنه رآها ترتبط بمأساة الإنسانية المتشابكة. الزقاق هو العين الفنية الحادة التى أبصرت ضياع القاهرة الجديدة ومضطهد خان الخليلى فى مستوى أكثر عميقاً ، فارتفع المستوى المأساوى لمحجوب عبد الدايم لأن يكون رمزاً للضياع الإنسانى كله، ولأن يكون أحمد عاكف رمزاً لاضطهاد البشرية كلها، بينما هما يشكلان زاويتين أساسيتين فى مأساتنا المصرية . هذا هو الالتحام الداخلى بين حلقات هذه الملحمة، وقراءة إحداها منفصلة عن الأخريات لا يمنح القارئ فهماً كاملا لشخصياتها وأحداثها . . إن الترابط الحى العميق بينها جميعاً يزداد أصالة وقوة كلما ازددنا توغلا فى بقية الحلقات . لهذا أكرر أن زقاق المدق مرحلة جديدة ، ولكنها طبيعية. إنها تقودنا إلى أدغال المأساة الكامنة فى الطبيعة والمجتمع . والإنسان فى الزقاق يمثلهما معاً ، فى وحدتهما وتمايزهما وتفاعلهما وصراعهما ، ثم تمزقه ، بل تمزقاته التى لا تنتهى ، بينهما .

من المقهى ، فالزقاق ، فالقاهرة ، فالعالم ، ينطلق الفنان انطلاقة أسطورية . فالبناء فى هذه القصة يبدو كالأسطورة . . حتى إن المقدمة التى أشرت إليها تشبه التمهيد العفوى للأساطير . ومن المقهى ، أيضاً ، ينطلق البناء الأسطورى للتراجيديا بالشاعر الذى أعلنه المعلم كرشة أن الراديو — هذا الساحر الجديد — لم يعد يفسح له مكاناً فى المقهى . . وكأن أسطورة أبوزيد الهلالى انتهت لتبدأ أسطورة الحلو وحميدة .

انتهت الربابة والناى ، وبدأ الراديو . القاهرة القديمة انتهت، والقاهرة الجديدة بدأت ، بالرغم من كافة بقايا المعز لدين الله فى أرجاء خان الخليلى أو زقاق المدق . القاهرة الجديدة التى أعلنت ضياعها من خلال أزمة الحصول على درجة حكومية، عادت فأكدت أزمتها من خلال المضطهد فى خان الخليلى، ثم جاء الشيخ درويش فى زقاق المدق تتويجاً رهيباً لهذه الأزمة التى حولته من مدرس للغة الإنجليزية إلى درويش ينطق الوحى بالإنجليزية .

كان الفنان حريصاً بالفعل أن يجعل من موضوع الدرجات — الذى عرفه شخصياً وعانى ويلاته — مظهراً للأزمة الاقتصادية الطاحنة التى تحول شريحة البرجوازية الصغيرة فى مجتمعنا إلى مجموعة من الضائعين والمضطهدين — والقلة

القليلة تنتمى إلى اليمين أو اليسار — ثم ترسم لهم حلولا ميسورة كالطريق القصير فى زقاق المدق . . ويجلس الشيخ درويش فى المقهى الوحيد بالزقاق يراقب العالم بأعماقه ، فيرى أكثر من اللازم وأعمق من اللازم. وهذا هو الدور الحقيقى الذى يسنده نجيب محفوظ للشيخ درويش فى زقاق المدق. فهو القمة المأساوية التى وصل البرجوازى الصغير إلى ذروتها متسلقاً الأزمة الاقتصادية المرعبة . لذلك «هجر أهله وإخوانه ومعارفه إلى دنيا الله كما يسميها » . أى أن هذه الشخصية انفصلت عن تمثيلها للأزمة الاقتصادية — التى سبق لمحجوب وعاكف أن عبرا عنها — واستحالت إلى ضمير روحى للكاتب قريب الصلة والشبه بشخصيات مجموعته القصصية « دنيا الله » حيث نشاهد كثيراً من أولئك الرجال الذين ينطقون كالأنبياء .

من داخل المقهى يمكن أن نرصد مع الشيخ درويش حركة الزقاق: هذه هى سنية عفيفى العجوز المتصابية التى يستخدمها الفنان كهمزة وصل بين الضياع الاقتصادى والطريق القصير إلى الحياة الفاخرة الذى تمثله حميدة . الزقاق بناء موضوعى بالغ الصرامة فى موضوعيته. هناك مسافة دائمة بين الشيخ درويش وحميدة. لا علاقة بينهما على طول الرواية إلا علاقة الرقيب الحاد البصر بالمراقب المغامر الذى يتخذ شعاراً « على عينك يا تاجر » ! أى سخرية فى هذا المفارقة ؟ . حميدة فتاة لا تعبأ بشىء . الزقاق كله يتحاشى الشجار معها . لا يعرف لها أحد أباً أو أمًّا وتعيش برفقة امرأة تقتات معها على الفتات ، ومع ذلك تردد « أفى هذا الزقاق أحد يستحق الاعتبار ؟ » أو تقول « زقاق العدم » أو تأسى لنفسها: «آه يا خسارتك يا حميدة. لماذا توجدين فى هذا الزقاق ؟ ولماذا كانت أمك هذه المرأة التى لا تميز بين التبر والتراب » فإذا اصطدمت عيناها بعينى عباس الحلو الحلاق أو سليم علوان صاحب الوكالة صرخت « أدركونى يا هوه قبل التلف يا خسارتك يا حميدة » والحق أنها لم تكن كاذبة . يشتهيها العراك ، نعم . . ولكنها جميلة ، وتعلم أنها جميلة ، وتحافظ بقدر ما تستطيع على هذا الجمال .

والفنان يقول: إن حميدة « أخت بالرضاع » لحسين بن المعلم كرشة . وأعتقد أن هذه الأخوة ترمز إلى أوجه الشبه بينهما ، ومساهمتهما معاً فى مصير عباس

الحلو . قال له حسين ذات يوم « هذا الزقاق لا يحوى إلا موتاً ، وما دمت فيه فلن تحتاج يوماً للدفن ، عليك رحمة الله » . . حسين وحميدة يشكلان مغامرة الزقاق فى هذا العالم . حسين يعمل فى الجيش الإنجليزى « كنز الحرب » وهو كبير الأمل فى استمرار هذه الحرب . عباس الحلو هو الصورة المقابلة لحسين : إنه يعشق الزقاق وعم كامل بائع البسبوسة وصالونه الصغير وقبل ذلك كله أو من خلال ذلك كله يعشق حميدة . وهذه هى السمة الفنية البارزة فى البناء الموضوعى لزقاق المدق : التضاد . الحلو هادئ لطيف مستسلم ، أما حميدة فهى النقيض لهذه الصفات . والصراع بين النقيضين هو محور المأساة ،وهو صراع لا يتم عبر الكراهية ، بل من خلال الحب . الحب ، قطعاً ، من طرف واحد — هو الحلو — والرغبة فى حياة أرغد من جانب الطرف الآخر : حميدة . الحلو ينشد مع محجوب عبد الدايم وأحمد عاكف نغمة البرجوازية الصغيرة «لماذا لم أولد غنياً». لذلك يتحول الزقاق إلى شيء كالقدر « إنه زقاق لا يعدل بين أهله ، ولا يجزيهم على قدر حبهم له وربما ابتسم لمن يتجهمه ، وتجهم لمن يبتسم له» . والدت حميدة مقطوعة النسب معدمة اليد ، ولكنها لم تفقد قط روح الثقة والاطمئنان « كانت بطبعها قوية ، لا يخذلها الشعور بالقوة لحظة من حياتها . . فلم تفتأ أسيرة لإحساس عنيف يتلهف على الغلبة والقهر » ومن هذه النقطة بالتحديد ، نتبين معالم الطريق القصير فى زقاق المدق ،الطريق الذى مضت فيه حميدة إلى النهاية. التكوين النفسى المتفرد للشخصية ، مضافاً إليه جملة الظروف الموضوعية المحيطة به ، هو المفتاح الذى يتسلح به الفنان فى التمهيد لمأساة الطريق القصير . إنه يلتقط السمات الخاصة للغاية فى كيان حميدة : فتاة فقيرة ، جميلة ، تميل إلى العنف ، تستهويها مشاهدة المعروضات الثمينة فى المحلات التجارية « فتثير فى نفسها الطموح المتلهفة على القوة والسيطرة أحلاماً ساحرة . ولذلك تركزت عبادتها للقوة فى حب المال على اعتبار أنه المفتاح السحرى للدنيا ، المسخر لجميع قواها المذخورة » . . يجب أن نحتفظ فى ذاكرتنا بهذه اللافتة المضاءة عند بداية الطريق القصير كما احتفظت حميدة فى ذاكرتها بقصة فتاة مثلها من بنات الصنادقية ، أسعفها « الحظ » بزوج ثرى نقلها من حال إلى حال « فماذا يمنع القصة أن تتكرر ؟ » . . أليس هو الحظ ، القادر على كل شيء ؟

الفنان يصور ظروفاً واحدة متشابهة تظلل جميع الشخصيات ، ولكنه يؤكد

على الظروف الخاصة بكل منها ، ومن تفاعل الظرف العام مع الظرف الخاص يتولد المصير الفردي للشخصية . فكما كانت الحرب هى الدافع لأن ينطلق حسين كرشة من الزقاق الهادئ المستسلم إلى « الأورنس » ، متخيلا أن الحرب ستدوم إلى الأبد، كانت الحرب أيضاً هى السبب فى أن يتشبث عباس الحلو بصالونه الصغير بعيداً عن الخطر كما توهم . وكما كانت الحرب هى الدافع لفتيات صغيرات من أهل الدراسة أن يتخذن من الفتيات اليهود قدوة فى العمل بالمحال والرطانة بالكلمات الأجنبية وعدم التورع عن تأبط الأذرع والتخبط فى الشوارع الغرامية، كانت الحرب بعينها ترسم لحميدة طريقاً آخر . . طريقاً أسهمت فى صنعه كافة العناصر المتناقضة فى الزقاق : المغامر والمستسلم ، المتصوف والشاذ جنسيًّا ، الدرويش والقواد . التناقض بين حميدة والحلو لا يمنع — مثلا — من التقائهما ، فهو الشاب الوحيد الذي يصلح لها زوجاً . . وهكذا فالتناقضات الفنية لا تعنى الانفصام ، بل التمايز والتفاعل ، فالصراع لا يتم إلا بين نقيضين بينهما وحدة .

حميدة فتاة شديدة الواقعية ، حبها للسيطرة كان تابعاً لحبها العراك . أما الحلو فكان يحلق مع الأحلام هائماً فى السماء « فهى دون النساء جميعاً أمله المنشود » والشيخ درويش— قلب الزقاق وحدسه— يصيح فى وجه الحلو أن يرتدى الطربوش « فمخ الفتى يتبخر ويطير ،وهذا أمر معروف فى المأساة» وينطق الكلمة بالإنجليزية ويصر على تهجيتها حرفاً حرفاً . . هل هو اختيار عشوائى لهذه الشخصية التى تصادفنا — أول ما تنطق — منذ البداية بكلمة المأساة ؟

الطريق القصير فى حياة حميدة هو الشارع الرئيسى فى مدينة طموحها. وهو شارع جانبى فى حياة بقية الشخصيات التى أسهمت فى صنعه. المعلم كرشة يراود أحد الغلمان عن نفسه قائلا « أجل ، ما أكثر المظلومين ، ومعنى هذا بالحرف الواحد ما أكثر الظالمين » ثم يستدرج الشاب الصغير من محل عمله إلى المقهى ، مقابل الدراهم التى أغراه بها « فلاح الاهتمام والطموح » فى وجه الفتى . والشيخ رضوان الحسينى لا يتوانى عن المشاركة فى صنع الطريق القصير — يا للتناقض !— بعظاته وإرشاده . فهو يحارب الملل ويفلسف المصائب ويقول إن للألم غبطته

ولليأس لذته . وينهى مريديه عن التمرد . زيطة صانع العاهات ، يساهم فى صنع الطريق القصير ، فهو المسيح المقاوب ، هو صانع المعجزات وصانع الحياة للآخرين، ولكن بواسطة العاهة لا بالشفاء من العاهة . زيطة يعيش فى خرابة « السواد مصير كل شيء فى هذه الخرابة » ، بادل الناس مقتاً بمقت عن طيب خاطر ، يتخيلهم فى أحلام يقظته حشرات بشرية يأكلها الدود ومع ذلك كان الشحاذون أحب البشر إلى نفسه ، وتمنى كثيراً لو كان الشحاذون أكثرية أهل الأرض. وكان للشيخ درويش حظ موفور فى محكمة التفتيش التى ينصبها زيطة فى خياله للبشر . جاء إليه أحدهم يطلب «عاهة » ليعيش من احتراف الشحاذة فطالعته من زيطة عينان دهشتان لمنظره وسأله :

« أنت بغل بلا زيادة ولا نقصان ، فلماذا تروم احتراف الشحاذة ؟

فقال الرجل بصوت منكسر :

— أفلح فى عمل أبداً . حاولت أعمالا كثيرة ، حتى الشحاذة نفسها ، ولكن لم يقدر لى التوفيق ، حظى أسود ، وعقلى وسخ ، لا أفهم شيئاً ولا أتقن شيئاً .

فقال زيطة بحقد :

— كان ينبغى إذاً أن تولد غنياً » .

زيطة إذاً يبدو كشخصية أسطورية ، استخدمه الفنان ليكفر عن خطيئة المسيح القديم الذى أعاد للعمى البصر وللعجزة قوتهم، زيطة هو مسيح القرن العشرين جاء ليرد للأصحاء المساكين عاهاتهم حتى يتمكنوا من الحياة « كما يقول توفيق حنا »[١]. وقد يحدث أن يأتى اليوم الذى تنتشر فيه صوره فى المعابد والمخادع ، وتباع تماثيله فى الحوانيت والموالد ، وتؤلف الكتب عن أعماله وحياته، ولهذا تدركون تواضع ما نطالب به من صنع تمثال صغير يقام له الآن على رأس زقاق المدق « كما يقول يوسف الشارونى »[٢] .

زيطة مساهم نشيط فى بناء الطريق القصير ، فإذا كان الشذوذ الجنسى هو طريق المعلم كرشة والغلمان ، وإذا كانت الصلوات والتسابيح والحج هى طريق

---

(١) مجلة « الرسالة الجديدة » — أغسطس ١٩٥٦ .

(٢) كتاب « العشاق الخمسة » — طبعة الكتاب الذهبى .

الشيخ رضوان ، فإن صناعة العاهات هى طريق زيطة ومعاونه الدكتور بوشى . وهى الأرباح الطائلة التى جناها السيد سليم من وراء الحرب. ولعل اختيار الفنان لمكان وكالة السيد سليم علوان فى الزقاق ، ومكانة صاحبها من أهله ، كان اختياراً هاماً فى تحديد جذور المأساة . فلربما كانت المرة الوحيدة التى صور فيها نجيب محفوظ درجات البرجوازية الصغيرة الاقتصادية ومراحل تطورها الاجتماعى . فهذا التاجر « ابن التاجر » قد أثرى من الحرب ثراء فاحشاً (والحرب نفسها هى التى خربت أهل الزقاق بدرجات متفاوتة) ، ومع ذلك يعيش السيد سليم فى الزقاق كواحد من بنيه (إشارة إلى وحدة النسيج الاجتماعى للبرجوازية الصغيرة) . وهو شديد القلق من أمر الوكالة بعد أن تخرج أولاده من الحقوق والطب وانقطعت الأسباب بينهم وبين بيئة التجار ، فراحوا يضمرون نوعاً من الاحتقار للمهن الحرة جميعاً. وهو يعلم حق العلم أن التجارة التى تدر المال بلا حساب قد تبتلعه أيضاً فى ساعة نحس واحدة . وهو إلى ذلك يعرف حق المعرفة سيرة تجار كبار ممن ربحوا أموالا طائلة ، وانتهوا إلى الإفلاس والفقر المدقع ، أو إلى شر من ذلك كالانتحار والموت كمداً .

أى إن « انعكاسات » الحرب هى مفتاح الطريق القصير فى زقاق المدق. الطريق الذى مضت فيه حميدة إلى النهاية ، بينما كان شارعاً جانبياً فى حياة بقية الشخصيات . حقاً ، كان زيطة قريباً من أن يكون مسيح القرن العشرين ، وكان الشيخ درويش قريباً من أن يكون ضمير العصر ، وحقاً كان المعلم كرشة والسيد سليم نموذجين للشذوذ الجنسى والاقتصادى . . ولكن حميدة وحدها هى رائدة الطريق القصير إلى المأساة الشاملة . ربما كان طريق الشيخ رضوان يؤدى إلى الله ، وطريق الشيخ درويش يؤدى إلى جوهر الوجود ، إلا أن طريق حميدة يؤدى إلى أعمق أبعاد المأساة . ولا شك أن مجموعة واحدة من القيم تحكم كافة التناقضات المتصارعة فى شريحة البرجوازية الصغيرة ، فالسيد سليم علوان «لا يكاد يفقه شيئاً — فيما عدا التجارة — من أمور الدنيا ، ولا تكاد تسمو آراؤه أو معتقداته على آراء ومعتقدات عباس الحلو مثلا ، فكان مثله يضرع خاشعاً إلى ضريح الحسين ، وكان مثله يبجل الشيخ درويش ويتبرك به» . كذلك كان المعلم كرشة — فيما مضى — وطنياً صميماً ، أما الآن فلا يبغى من الانتخابات سوى المال وإشباع

الشذوذ . . وهو موقف السيد سليم من السياسة التى لخصها ابنه المحامى قائلا : «وهل البرلمان فى بلادنا إلا كمريض بالقلب تهدده السكتة القلبية فى أية لحظة» فهو رجل يستغرقه العمل نهاراً ، والغريزة ليلا (وقد أصبحت الصينية المشهورة رمزاً لهذه الغريزة) . الليل عند السيد سليم يخلو من أى لون من ألوان التسلية فلا شىء غير الزوجة «ولذلك تفنن فى مسراته الزوجية تفنناً شذ بها عن جادة الاعتدال» مجموعة واحدة من القيم تحكم علاقات الفئات البرجوازية الصغيرة مع بعضها البعض . . لذلك أحب عباس الحلو حميدة ، واشتهاها السيد سليم فى نفس الوقت ، فالرغبة لا ترحم ومزاياها تستهين بفوارق «الطبقات» كما يقول. إن «حيويته الخارقة» قريبة الشبه من شخصية أحمد عبد الجواد . غير أن الفنان، هنا ، يستخدم الشخصية كأداة للتعبير لا كنموذج بشرى فحسب. أى إن السيد سليم هنا يقوم فى الطرف المقابل لعباس الحلو : الفقر أمام الثراء، الشيخوخة أمام الشباب ، النهم الجنسى أمام الهيام العاطفى . . كل ذلك يصوغ بداية الطريق القصير فى حياة حميدة ، بل فى تاريخ زقاق المدق .

عقدة الكرامة هى المحور الأخلاقى فى حياة البرجوازيين الصغار، فالكرامة هى العملة الوحيدة الصالحة لأن تكون تعويضاً للنقص الاجتماعى والاقتصادى . من محجوب عبد الدايم إلى أحمد عاكف إلى عباس الحلو وحسين كرشة إلى حسنين إلى كمال عبد الجواد . . كانت عقدة الكرامة تتخذ لنفسها محوراً هاماً فى مأساة كل منهم، وإن اختلفت صورها : حسين كرشة لم يكن يعنيه شذوذ أبيه بقدر ما كان يغيظه «ما يثيره حولهم من فضيحة وجرسة» . وعباس الحلو يلتمس الحب «الشعبى» ممزقاً بين الأحاسيس الرومانسية والشهوات الواقعية و «كرامته» تأبى عليه أن يضيع بين هذه وتلك. وحميدة لم تكن تحبه ولم تكن تكرهه ، ولعل كونه الفتى الوحيد الذى يصلح لها فى الزقاق هوما جعلها تشفق من قطعه أصده بحزم وفظاظة . وكانت على الرغم من تجربتها المحدودة فى الحياة تشعر بالفارق الكبير بين هذا الفتى الوديع وبين طموحها النهم الذى يضرمه نزوعها الغريزى إلى القوة والجموح والسيطرة والعراك . ولولا إيمانها «بالزواج» كنهاية طبيعية محتومة لما ترددت فى نبذه والقسوة عليه «كانت الأخلاق أهون شىء على نفسها

المتمردة ، وقد نشأت فى جو لا يكاد يتفيأ ظلها ، أو يتقيد بأغلالها ، ولكن الحلو يبغى المضى فى طريق طوله ألف ميل، وهو يود أن يخطو الخطوة الأولى فى هذا الطريق الطويل بأن يسافر إلى التل الكبير مستجيباً لمغريات حسين كرشة التى يثرثر بها عن الجيش الإنجليزى ، ومدفوعاً بخيالات حميدة وأحلامها فى الطريق القصير إلى العز والجاه . . فالصالون الصغير لن يحقق لهما شيئاً من ذلك .

وهذا هو المظهر الأول للتفاعل بين الاستسلام والمغامرة ، فقد نجح الحلو أخيراً فى أن يهجر الزقاق ونوم صديقه — عم كامل بائع البسبوسة — الشبيه بالموت . وكانت هذه مغامرته الأولى فى الحياة ، كما كانت الأمل الأول فى ظلمة حياة حميدة التى أضاءها « نور الذهب اللامع » ، أضاءها الأمل فى الطريق القصير إلى «الحياة» بعيداً عن زقاق «العدم». وينطلق وحى الشيخ درويش — فى أزمة النزاع بين المعلم كرشة وزوجته — قائلا « هذا شىء قديم » ويصر على تهجية الكلمة حرفاً حرفاً ، وكأنه يؤكد معانى أول كلمة نطق بها : المأساة . وكأنه صوت الغيب فى عالمنا المثقل بالظلمات . حميدة ظلت مشغولة دائماً بالموازنة والاختيار والتفكير ، فلم تنجذب قط إلى الدنيا السحرية التى يهيم الحلو فى سماواتها ، كرامة الحب عندها قريبة الشبه من كرامة الزواج عند محجوب عبد الدايم . كلتاهما « عقدة » يتحتم تجاوزها إلى الدرجة السادسة « عقد الضائع فى القاهرة الجديدة » ، وإلى الطريق القصير « عند فتاة الزقاق ». والزمن هو عقدة العقد فى الطريق الطويل الذى اختاره الحلو ، بينما سفره لا يمثل بالنسبة لحميدة إلا « خيال الطريق القصير » نور الذهب اللامع . لهذا وافقت على قراءة الفاتحة قبيل السفر . ووافقت على القبلة السريعة التى اختطفها فوق السلم « وكانت تجد نحوه فى تلك اللحظة وداً عميقاً » .

لو أغفلنا الزوائد والحواشى والذيول التى أغرق فيها الفنان جزئيات كثيرة من مأساة الزقاق — مثل قصة حسين كرشة مع أسرته ، وقصة سنية عفيفى مع الزواج ، وقصص زيطة فيلسوف الزقاق مع زبائنه الدائمين — لاستطعنا أن نلتقى مع الطرف المقابل لعباس الحلو فى الغرام بحميدة : السيد سليم علوان . فنحن الآن نستطيع أن نضيف ثنائية جديدة إلى سلسلة التناقضات بينهما التى لا تنتهى : فقد سافر الحلو وغادر الزقاق ، وبقى السيد سليم فى وكالته يرسل النظر إلى الفتاة الريانة

العود ، و (عقدة الكرامة) تتأرجح فى صدره بين التجاوز المشروع عبر الزواج ، والتراجع الحميد عبر مصاهرة «الطبقات الأدنى» . وأخيراً توكل على الله — فقد شارك سفر الحلو فى هذا التوكل — وتجاز العقدة بأن همس فى أذن أم حميدة بأنه انتوى « الزواج » ، على سنة الله ورسوله ، من فتاة الزقاق الجميلة . وتألقت عينا حميدة وهى تسمع الخبر « هى الثروة التى تحلم بها ، هذا هو الجاه الذى تحلم به » ، « حقاً لوح عباس الحلو لطموحها العنيف ببعض الزاد ، ولكن الحلو نفسه ليس بالرجل الذى تريد » ، « ولكن الحلو لم يقبض على ملاك قلبها على أية حال » . . إن القدر الذى يلقى ظلاله على المأساة المصرية عند نجيب محفوظ ، القدر الذى يلتقى مع مأساة الحرية فى محنة الإنسان المصرى مع الخبز والجنس والمعرفة ، هذا القدر يصيب السيد سليم بالذبحة الصدرية ويسقط مشلولا طريح الفراش ! ولم تكن قط أزمة السيد مع جنونه الجنسى ، ولم تكن قط أزمة أم حميدة مع لقمة العيش الرغدة ، وإنما كانت الأزمة الأولى للفتاة الفقيرة الجميلة مع « الطريق القصير » .

الفنان يستخدم « القدر » كمنظم درامى للأحداث : حسين كرشة يشير للحلو بالتل الكبير فيذهب لتسقط آماله فى حافظة السيد سليم ، ثم يشل السيد لتسقط هذه الحافظة فى جيوب الأطباء — وليس هذا شيئاً هاماً — ولتسقط حميدة بين ذراعى « فرج إبراهيم » وهذا هو الشىء الهام ، لأنه بداية الأزمة الثانية لحميدة مع الطريق القصير . أو هو المدق الجديد (بداية الممشى) إلى الطريق القصير ، هو البداية الحقيقية لهذا الطريق . من عباس الحلو « ونور الذهب اللامع » إلى السيد سليم « ونور الوكالة الأكثر لمعاناً » إلى فرج إبراهيم « واللمعان اللانهائى » كانت حميدة تخطو فى ثبات غريب نحو هدفها الكبير . . وكانت مصر فى ذلك الحين تدعم مأساتنا السياسية والاجتماعية بانتخابات مزيفة وتهريج مبتذل (حتى إن بعضاً من النقاد جعل من حميدة رمزاً لمصر كلها) . وهمزة الوصل بين مأساة مصر ومأساة حميدة تمثلت فى فرج إبراهيم (كما سبق لها أن تمثلت فى سالم الإخشيدى فى مأساة الضائع بالقاهرة الجديدة) . والشيخ درويش يلمح زفة المرشح الجديد فينطق بلا تردد « الله يخرب بيتك » . وكما كان فرج إبراهيم

همزة الوصل بين مأساة مصر ومأساة حميدة ، فإن السرادق المقام للمرشح الجديد كان القنطرة بين الطريق الطويل والطريق القصير فى حياة الفتاة . اعترض المشهد سبيلها وهى تعانى اليأس المرير « وأبت أن تسلم بسوء حظها » ، « وقد بعث ظهوره فى نفسها ثورة عارمة جارفة استثارت كوامن غرائزها جميعاً » . فرج إبرهيم يسوقه الفنان إلى هذا المكان ليمزج بين الفساد السياسى والفساد الاجتماعى — وليس هذا بكل شىء — وهو يسوقه كواحد من خبراء الطريق القصير إلى « الحياة » فى تصور حميدة . الطريق القصير — كما لا تدرى حميدة — لا يدع الإنسان يعيش حياته الحقيقية بل يحيا خارج جلده (كما كان الضائع والمضطهد كلاهما شخصية مزدوجة أو شخصية ملغاة . . المهم أنهما لم يعيشا حياتهما المفردة الحقيقية) .

وهذه النقطة من أخطر معالم المأساة المصرية فى المرحلة التى صاغها نجيب محفوظ . فالشخصية تتوهم أنها تحقق وجودها إذا قالت « طظ » أو « انحنت للعاصفة » أو سارت فى «الطريق القصير » ولكنها تفاجأ بأنها «تمثل» مشهداً هزلياً هو فى حقيقته جوهر المأساة ، لأنها لم تعش حياتها قط . الطريق القصير إلى « المجد » فى حياة حميدة يؤدى إلى الحياة اللاحقيقية منذ اللحظة الأولى ، فالقواد يمثل دور العاشق ، وعابدة المال تمثل دور العاشقة. فرج إبراهيم يحل التناقض الفنى بين عباس الحلو والسيد سليم ، فهو يجمع بين نضارة الشباب والجيب المتورم فى آن واحد ، لذلك استولى على حميدة « نزوع طاغ إلى المغامرة » فهفت إليه بقوة فوق إرادتها ودعاها شعورها المتمرد إلى خوض غمار هذه المعركة « وداخلها شعور غريب بأن هذا اليوم هو أسعد أيام حياتها على الإطلاق » . وعند ما يركز الفنان عينيها على يدى فرج إبراهيم التى توحى بالقوة والجمال يجب أن نتنبه إلى إحدى خصائصه فى التعبير التراجيدى ، وهى « الرمز » بجزئيات صغيرة إلى كليات كبيرة صانعة للشخصية بشكل عام ، وللطريق القصير فى زقاق المدق بشكل خاص « وقع بصرها اتفاقاً على يدها فأدركت لأول وهلة الفارق الكبير بين يده الجميلة ويدها الخشنة » . وأحبت كلماته ، هو الخبير ، بقلبها ، هى المسحورة ، كما تلعب أنامل العازف بأوتار الكمان . ومن ثم عرفت أن الزواج والأطفال ومخلفاتهما هى ملامح الطريق الطويل . أما مدرسة الدعارة التى يتشرف فرج إبراهيم بنظارتها والإشراف على تخريج أدوات التسلية لجنود الحلفاء ، فهى وحدها الطريق القصير إلى

« الحياة » و « المجد » . فإذا قال إن القواد هو سمسار السعادة فى هذه الدنيا أيقنت هى أنه سمسار الطريق القصير « وخفق قلبها خفقاناً متتابعاً فعضت على شفتيها حتى كادت تدميهما . إنها لتعلم ما تبتغى ، وبما تهفو إليه نفسها . كان يجرى قبل اليوم فى شعورها متقلقلا بين النور والظلمة ، ولكنه شق اليوم غشاوة الغموض وأسفر جلياً لا لبس فيه ولا إبهام » . لذلك جاءت استجابتها لنداء الطريق القصير استجابة لا واعية لما تختزنه أعماقها « اختارت سبيلها بالفعل وهى لا تدرى ، ووقع اختيارها عليه وهى بين يدى ذلك الرجل ، فى بيته ! كان لسانها يهدر غضباً وأعماقها ترقص طرباً ، كان وجهها يربد ويعبس وأحلامها تتنفس وتمرح ! . . وفوق هذا كله فإنها لم تمقته لحظة واحدة ، لا بل لم تحتقره قط . وكان — كما لم يزل — حياتها ومجدها وقوتها وسعادتها » . وهل من سبيل إلى الإفلات من ربقة الماضى إلا بواسطة هذا الرجل ؟ لقد أصبحت حياتها فى الزقاق ماضياً قبل أن تبدأ ! . . والحق أنها بداية النهاية . الفنان يقول بالحرف — فى جملة واحدة — لقد « اختارت سبيلها بالفعل » ، « وهى لا تدرى » : الجبر والاختيار فى لحظة واحدة . كما أن ماضيها المعاصر تبدى لها دفعة واحدة . هذه المزاوجة بين المتناقضات هى — على المستوى الفنى — تركيز لموضوعية الزمن ، وتحديد ملح لطبيعة المأساة المصرية الجامعة بين النقائض . كانت حميدة تنحدر إلى مصيرها المحتوم — يقول الكاتب — لا يعوقها من وازع إلا ما يعوق المنحدر إلى الهاوية من دقائق الحصا . وإذا كان التناقض يعنى التعارض ، فإذا هذا لا ينفى أن موضوعية البناء التراجيدى عند نجيب محفوظ تقوم على أساس من التعادل التام والتكافؤ الصارم بين عناصر التجربة ، حتى إذا اختل التوازن بين هذه العناصر كانت المأساة . وهذا ما يجعل المنطق الصارم يؤدى — فى نهاية السياق — إلى التناقض الحاد . حميدة من أجل المجد أو الحياة كما تتصورها ، تنقلت من الحلو إلى السيد سليم إلى فرج إبراهيم . . ولم تكن تدرى قطعاً أن هذه «النهاية» لن تكون المجد أو الحياة الحقيقية . لن تعيش حباً حقيقياً ، لن تتنفس هواء حقيقياً ، بل « ستمثل » الحب والعشق ، و «ستاجر» بجسدها الحقيقى مقابل حياة غير حقيقية . . لقد عبرت الطريق القصير فى أسلوب منطقى تماماً ، فانتهت إلى نكران إنسانيتها إذ أصبحت سلعة وتاجرة فى وقت واحد . أصبحت سلعة بشرية من العبيد ، من الرقيق الأبيض ، وكانت تتوهم أنها

تتخلص من عبودية الزقاق من أجل « الحرية » . كانت تتوهم أنها تتمرد على العدم من أجل الحياة ، فراحت تسلك سبيلها إلى الطريق القصير فى خطو ثابت « وأزاحت عن صدرها الغطاء الوثير ، فبدا فستانها مستخذياً خجلا فيما يغمره من مخمل وحرير ، ما أعمق الهوة التى تفصل ما بينها وبين الماضى » . وقد حفظت عن ظهر قلب شعار الطريق القصير كما علمها إياه فرج إبراهيم : وما الدنيا — لو تعلمين — إلا أسماء . لذلك تحولت حميدة إلى « تيتى » ، وظل القواد يضخم شعار طريقه القصيرة : الحياة فانية يا تيتى ، وأجمل ما فيها كلمة حلوة ، وهل دام شىء لإنسان ؟ الواحد منا يشترى حتى الفازلين ولا يدرى أيكون لشعره أو لشعر ورثته . ومضت حميدة فى الطريق القصير : تعلمت الرقص الشرقى والغربى وكلمات الغرام الأجنبية ، وارتدت أزهى الثياب وأغلى الحلى وأكلت وشربت أشهى الأطعمة وأعذب الشراب .

الطريق القصير فى حياة حميدة شارع رئيسى ، ولكنه فى حياة بقية شخصيات المدق شارع جانبى . لهذا تحكم تطورات الزقاق مجموعة واحدة من القيم والشعارات . السيد سليم يفزع من الموت فزعاً رهيباً ويعد معجزة حياته أن « كتب له عمر جديد » وزيطة يقول : لا فائدة ترجى من الأحياء وقليل من الموتى ذو نفع « وألقى زيطة نظرة متحجرة على الجثث المدرجة فى أكفانها (وهو يزورها كثيراً برفقة الدكتور بوشى لسرقة الأطقم الذهبية) مطروحة فى تتابع وتواز حتى غيابات القبر ، ويرمز نظامها إلى تسلسل التاريخ واطراد الزمن ، وينطق صمتها الرهيب بالفناء الأبدى » . وعباس الحلو يعود من التل الكبير — ومعه الشبكة لحميدة — ليقول « هذا يوم أغر من الأيام المعدودة فى العمر » . ولكن القدر الذى أسهمت فى صنعه أيد كثيرة ، يقول شيئاً آخر . فقد أصبحت حياة السيد سليم أبشع من الموت منذ سقط مشلولا بفاعلية القلق المدمر على مصير الوكالة ومصير الرجولة معاً . كذلك ضبط البوليس زيطة والدكتور بوشى أثناء اقتحامهما لأحد المقابر فقبض عليهما وسيقا إلى السجن . وعاد عباس الحلو ليستمع إلى الخبر المذهل : اختفت حميدة من الزقاق ! !

الحرب والموت كلاهما يمثل محوراً خطيراً للمأساة ، وهمزة وصل تراجيدية

بين الزقاق والعالم . ومقهى المعلم كرشة هو « ثقب الحائط » الذى يراقب منه الفنان – بحدس الشيخ درويش – مجرى الأحداث . ألم يكن شيئاً منطقياً أن يحب الحلو حميدة ، ثم يغامر بالسفر إلى معسكرات الإنجليز فيحضر الشبكة ويتزوج حبيبته ؟ . إن هذا التصور المنطقى لسير الأحداث هو التصور المألوف ، ولكن ثغرة ما فى هذا التصور تفاجئنا نتائجها على غير ما نحب ، تفاجئنا بالفاجعة . لهذا يؤدى منطقنا الصارم إلى تناقض حاد ، إذ عند ما فتح عباس الحلو ذراعيه ليستقبل الدنيا ، ارتسمت خلفه علامات الصليب . . وهذا هو التصور الأعمق للمأساة .

ويترجم الفنان هذا المعنى على لسان الحلو « أرأيت كيف يحلم إنسان بالسعادة إذ الشقاء يترقب يقظته ساخراً هازئاً طاوياً مصيره بيديه القاسيتين » . إن التصور البشرى لمنطق الأحداث تصور بسيط لا يتناسب مطلقاً مع ما أصبحت عليه الحياة الإنسانية من التشابك والتعقيد . . لذلك تختل عناصر التجربة – القائمة على التعادل التام والتكافؤ الصارم كما هو الحال عند شكسبير – وتحدث الثغرة فى منطقنا البسيط المألوف ، وتتفجر المأساة . كان الحلو « يعيش على الفطرة لا يدرى شيئاً عما وراءها ، مخلصاً لقوانين الحياة الأولية ، فوجد فى الحب جوهر حياته وخلودها فلما أن فقده فقد الأسباب التى تصله بالحياة » . والحق أن الحلو منذ غادر الزقاق كان قد بدأ حياته الجديدة كمغامرة . أى أن هرب حميدة فى ذاته لا يقيم الحجة على مستقبل الحلو فى الحياة ، لأن الطاقة التى واتته على مغادرة الزقاق انطلقت نهائياً من مكمنها فى اللحظة التى أعطى فيها ظهره للمدق . ولا ريب أن حسين كرشة هو الفتيل الذى أشعل هذه الطاقة ، وما زال يشعلها حتى كان الانفجار الأكبر . حسين كرشة من شخصيات الزقاق التى جعلت من الطريق القصير شارعاً جانبياً ، لهذا يأسف على الحرب التى انتهت وما كان يظنها تنتهى أبداً ، وينطق بنفس شعارات الطريق القصير « ربحت كثيراً ، وضيعت كثيراً ، وهذه هى (الحياة) إن أعمارنا ذاهبة فلماذا تبقى النقود ؟ . » . . ومن ثم يكون الجواب هو الخمر التى كان يشربها عباس الحلو لأول مرة !

كان اللقاء حاراً بين الحلو وحميدة عند ما كانت التناقضات بينهما فى مستوى

صراعى متخفض . أما الآن فقد ارتفع مستوى الصراع إلى الذروة : رآها « مصادفة » تحف بها معالم الطريق القصير من شعر الرأس إلى إخمص القدم ،رآها فى ذروة « مجدها » و « حياتها » و « حريتها » . . يكرر هنا الفنان أنها اختارت سبيلها (من بادئ الأمر) بمحض إرادتها ، ثم يضيف « وبعد تجربة وعناء تكشف لها أفقه عن أفراح وضاعة وخيبة مريرة » وعند ما رآها الحلو (مصادفة) كانت تقف فوق « قمة الامتحان تردد عينيها بين اليمين والشمال متحيرة متلهفة » لقد عرفت أخيراً أنها « لكى تتمرغ فى التبر ينبغى أن تتمرغ فى التراب » . . ويكمل الكاتب (فلم تبال شيئاً) . هذه المزاوجة بين الجبر والاختيار ، بين السبب والنتيجة، بين المظهر والجوهر . . تتفاعل هذه العناصر جميعها فى مركب واحد متفرد هو التكوين الخاص بحميدة ورمزيتها إلى مأساة مصر كلها . وليست المصادفة فى هذه المأساة إلا العنصر الدرامى المضاف من جانب الفنان ليمزج هذه العناصر ببعضها ويلهب التفاعل والصراع بينها جميعاً . حميدة مضت حتى نهاية الطريق (فارتضت) أن تكون داعرة رهن الإشارة لكل عابر ، ولكنها فوجئت بأنها (مقيدة) بأغلال العشق لقوادها . . . ومن هذا التناقض « نجمت الخيبة المريرة التى منيت بها » ، فلم يعد القواد بالرجل الذى عرفته من قبل ، وهذه هى الخيبة المريرة . . حتى إذا رأته أو ذكرته انتابها إحساس بالأسر والذل.لقد فقدت حريتها من حيث أرادت التمرد على عبوديتها . . ذلك أنها (اختارت) الطريق القصير الذى (أجبرها) على المضى إلى نهاية محددة . « الحقيقة المفجعة » فى حياة حميدة أنها استهانت بكل شىء فى سبيل الحياة ، ثم اكتشفت أن حياتها سراب ، ومع ذلك فالسراب فى أعماقها هو الأب الشرعى للسراب فى الخارج .*تكوينها الذاتى الأصيل يتضمن هذه « الحقيقة المفجعة » لهذا أحست أن بها جرحاً عميقاً « ولكن الجريح يعيش حتى وهو ينزف ، بل يستطيع أن يتمتع بحياة عريضة فيها الذهب والسرور والسطوة والعراك » ولهذا أيضاً كان اللقاء بينها وبين عباس الحلو مستحيلا ، لقد أفرخ التناقض بينهما صراعاً عميقاً إلى أبعد حد . ولكنها التفتت إليه عند ما رأته على بعد ذراع منها لاهثاً ونادت عليه . راح بصره «يعاين المرأة الواقفة حياله بلباسها الجديد وزينتها الغريبة ، متلمساً عبثاً أن يجد فيها موضعاً للفتاة التى أحبها ، فارتد البصر قليلا وتجرع قلبه غصص اليأس المرير » . . . وامتلأ قلبه المقهور شعوراً بتفاهة

الحياة وعبثها (لأول مرة فى زقاق المدق يخلق نجيب محفوظ نماذج بشرية غير مثقفة تنطق حياتها بعبث الوجود) . أما هى فقد استشعر قلبها خوفاً « حيال هذا الأثر من الماضى الذى تتحاماه » . وهى تفلسف المأساة هكذا : هذا قضاء الله الذى لا يرد ، أردت شيئاً وأرادت الأقدار سواه ، هذه حياتى ، النهاية التى لا مهرب منها ، لم يعد بوسعى الرجوع ، إنى لأقر بعجزى حيال حظى ومصيرى . وهو « مصير أسود » كما قال عباس . هنا على حد قوله « جريمة لا تغتفر » ، وهنا تكفير — على حد قولها — « إنى أؤدى ثمنها من لحمى ودمى » ولم يبق سوى « الغفران » الحلقة المفقودة فى مأساة حميدة : « لا يصح أن نشقى بلا ثمن . انتهت حميدة ، وانتهى عباس » .

إذا كان الفنان يسند إلى زيطة وحسين كرشة والمعلم كرشة دوراً ما فى فلسفة المأساة ، فإنه يسند إلى المتصوفين من أمثال الشيخ رضوان الحسينى دوراً مماثلا تؤهله له طبيعته كواعظ ومرشد : وما الشر إلا عجز مرضى عن إدراك الخير فى بعض جوانبه الخافية ، إن المصابين فى هذه الدنيا هم أحباب الله ، إن الله أعدل وأرحم من أن يأخذ البرىء بالمذنب . وهكذا إلى بقية المحاور الخلقية التى يصوغ منها الإسلام إطاراً نظريًّا للمأساة . فالحلو لم يزل يحب الفتاة ، وإن كانت أسبابها قد انقطعت إلى الأبد ، وأن رغبته فى الانتقام من غريمه لا تقاوم . وكان نزوعه هذا إلى الانتقام ظلا لتعلقه بالمرأة التى يحبها ولا يطيق هجرها. وهذا هو العذاب الذى انتهت إليه حياة عباس منذ وقع بصره على فتاة الزقاق الجميلة . نجيب محفوظ يسير مع منطقنا البسيط فى تتبع مسار الشخصية والأحداث ، وهو يخفى علينا أشياء كثيرة . يخفى علينا أن غرام الحلو لا يعنى أنه المعادل العاطفى لتكوين حميدة ، ويخفى علينا أن تجارة فرج إبراهيم فى الرقيق الأبيض لا تعنى أنها المكافئ العقلى لشخصية حميدة . . فالتعادل التام والتكافؤ الصارم بين عناصر التجربة لا ينطبقان على جوهر الشخصيات وتفصيل الأحداث ، والتشابك المعقد الذى يضمها جميعاً . التعادل يتم بين الخطوط العريضة والمظهر العام . . . والتناقض بين العام والخاص ، بين الكلى والجزئى ، يولد أزمات لا نهاية لها . ومأساة الطريق القصير تبدأ من التناقض الجوهرى العميق بين عباس وحميدة من جهة ، وبين فرج

إبراهيم وعباس من جهة أخرى ، وبين فرج وحميدة من جهة ثالثة . . إلى ما لا نهاية من التناقضات الصانعة للمأساة .

وتعود عقدة الكرامة كمحور خلقى فى حياة البرجوازية الصغيرة — أكثر الفئات الاجتماعية إحساساً بالنقص الاجتماعى — فتتبلور عند عباس كإمكانية فى حل الأزمة يتجاوزها عبر القتل ! . . وتجسدت نهاية الطريق القصير حين (تصادف) أن يمر عباس وحسين أمام الحانة التى تذهب إليها حميدة (أوتيتى) للترفيه عن جنود الحلفاء المنتصرين . و (تصادف) أن كانت حميدة هناك فى جلسة شاذة تشرب الخمر بين الجنود ، فما كان من عباس إلا أن هجم عليها بغية قتلها (وهو الذى لم يفكر قط فى مصيرها ، بل كان همه الحالى هو التخلص من غريمه حسب الاتفاق الذى تم بينه وبين حميدة عندما رآها فور عودته من التل الكبير) ولكن الجنود الإنجليز — وتوقف شجاعة حسين كرشة عن العمل — كانوا أسرع منه بكثير فسقط بينهم ترسم دماؤه كلمات عديدة . كلمات لخصها يوسف الشارونى بقوله « منذ ست سنوات كان هتلر قد أعلن الحرب على إنجلترا ، ثم على الروسيا وبذلك كان مصير الملايين من البشر قد تقرر فيما تسمونه القدر . كان قد تقرر أن يموت هذا غريقاً وأن تتثكل هذه وتترمل تلك، وأن تصبح حميدة عاهرة . ويموت خطيبها عباس الحلو مقتولا وهو لما يزل فى الثالثة والعشرين. فصراع العصر لم يعد يقتصر على هؤلاء الذين يريدونه ويعلنونه ويشاركون فيه، بل هو يمتد إلى الآخرين الذين لا يدلون برأى فى المعركة ويحاولون عبثاً أن يتجنبوا لفح الصراع ، وهكذا يشارك كل بما يملك أو يستطيع ، فشاركت حميدة بجسدها وشارك عباس الحلو بمصيره[1] » . دماء عباس الحلو رسمت بدقة انعكاسات الحرب والاستعمار ، وأعلنت قضية القضايا فى تاريخنا المأساوى : الحرية . قتل عباس الحلو يا أبى — يقول حسين كرشة — قتله الإنجليز ! والإنجليز ؟ — يسأل المعلم — فيقول الابن : تركناهم والشرطة تحيط بهم ، ولكن من ذا يستطيع أن ينال منهم حقاً ؟ إذاً فهو القدر ؟ هو الطريق القصير فى حياة حميدة ، هو الحرية ، فى حياة عباس ، أو كما يقول يوسف الشارونى[2] : « فى هذه اللحظة حصل عباس الحلو على قمة تحرره

(١ ، ٢) المصدر السابق

وزايله فجأة تهجيه وتردده ، وأحس أنه يقوم الآن بمغامرة حياته ، وهى مغامرة لا يعرف لأول مرة نتائجها ولا يحسب فيها خطواته ومن قبل كان قد غادر الزقاق على أن يعود ، أما الآن فقد كان يغادر الزقاق فقط » . ويعلق الشيخ درويش : أليس لكل شيء نهاية ؟ ! بلى لكل شيء نهاية . ويكرر نطقها بالإنجليزية ، ويعيد تهجيتها حرفاً حرفاً .

إن موضوعية البناء الروائى للمأساة فى زقاق المدق ، يتميز عن القاهرة الجديدة وخان الخليلى بجملة أشياء ، ولكنه يتصل بهما أوثق الاتصال ، مهما يؤديان إليه ، وهو يمتص كافة خصائصها التراجيدية ليسلك حلقة ثالثة فى حلقات هذه الملحمة الفاجعة . إن الزقاق يضم الكثير من الضائعين والمضطهدين وكافة الذين يفتحون أذرعهم للحياة فترتسم خلفهم علامة الصليب . وهو يقوم على أسس راسخة من التضاد والتعادل والتخلخل الذى يؤدى إلى المأساة . غير أن أخطر ما يتسم به الزقاق هو ذلك الجو الأسطورى الذى يشيع بين جوانبه فيكتسب رمزيته العميقة الدلالة من شخصيات كزيطة والشيخ درويش ومن أحداث كسفر الحلو وشلل السيد سليم ومجيء فرج إبراهيم مع سرادق الانتخابات . هذا الجو الأسطورى يفوح من جميع جوانبه برائحة المأساة : معركة الخبز الطاحنة وأزمة الجنس الرهيبة وضراوة الجهل المطبقة على الجميع . والزقاق هو الرواية الأولى لنجيب محفوظ التى يصوغ فيها مأساة الحرية من الجماهير الشعبية المسحوقة لا من خلال نماذج المثقفين . لذلك كان الطريق القصير بالذات — لا الضائع ولا المضطهد — هو الخامة الأساسية للتراجيديا . ولذلك ، أيضاً ، كان للحرية والموت معنى عميق شامل فى كافة مراحل تطور المأساة . الحرب الخالقة لجيل اللاانتماء فى أوربا هى الصانعة للطريق القصير فى المأساة المصرية (فهذا الطريق لم يقتصر على فئات البرجوازية الصغيرة ، بل كان الطريق الوحيد أمام جميع فئات المجتمع المصرى أثناء الحرب فيما عدا الطبقة العاملة . واختيار الكاتب للبرجوازية الصغيرة هو تركيز عنيف لجوهر المأساة) . زقاق المدق هو التعبير الضخم عن تشابك الأسرة الإنسانية فى العالم ، وهو التجسيد الحقيقى لقاعدة المأساة المصرية : الجماهير الشعبية ، فهى الجسم البشرى لمأساة مصر فى الحرية .

كتب نجيب محفوظ « زقاق المدق » فى الفترة ما بين ١٩٤١ و ١٩٤٢ ومعنى ذلك أنه كان يتابع الحرب بفنه عاماً بعد عام ، إذا استثنينا عام البداية ١٩٣٩ فهو لم يكتب فيه شيئاً (إلا تكملة القاهرة الجديدة) . . ويبدو أنه كان يختزن فى أعماقه مرحلة « الإرهاص » للحرب ، حتى إذا أقبل عام ١٩٤٢ كان قد اكتشف فى تلك المرحلة السابقة « خامة فنية » لإنجاز المهام الفكرية للمأساة المصرية حيث جاءت خاتمة الجانب الاجتماعى منها فى « بداية ونهاية » وكأنها إحاطة شاملة لجذور المأساة وثمارها فى نفس الوقت، ولهذا كان اختيار العنوان هاماً للغاية حين أومأ الفنان بأن هذه الحلقة الرابعة فى ملحمة السقوط والانهيار هى « بداية » — لأنها تصوغ إرهاصات الحرب — و « نهاية » لكونها تصوغ رؤية الفنان لانعكاسات هذه الحرب على تطور المأساة المصرية ، وهى رؤية تقرب من النبوءة العلمية حيث تضمنت تشريحاً دقيقاً للمحاولة الأخيرة فى سلسلة محاولات البرجوازية الصغيرة ، لتجاوز المأساة . فكما أن الضائع والمضطهد كلاهما يمثل النسيج الأقوى أو التجسيد الجوهرى للبرجوازية الصغيرة ، وكما أن الطريق القصير كان إحدى المحاولات الكبرى فى تاريخ هذه الطبقة لاجتياز أزمتها . . فإن الطريق المسدود فى « بداية ونهاية » هو المحاولة الأخيرة اليائسة التى انتهت فيما بعد — كسابقتها — بالسراب .

كان الفنان حريصاً فى الأجزاء السابقة من المأساة على تركيز الزمن تدليلا على مأساويته من ناحية ، وعمق أزمة الحرية من ناحية أخرى . فهو فى خلال ما لايزيد عن سنة واحدة يمركز الأحداث التى تؤدى إلى الحرب والموت والانهيار فى بؤرة زمنية قصيرة ، بل ويكتشف سمات العصر فى شخصيات أسطورية . واتضح ذلك المنهج فى التعبير بشكل خاص فى « زقاق المدق » حيث إن التماس أوجه الشبه بينها وبين جو قصة « الأب جوريو » لبلزاك يخفى فى ثناياه إغفالا تماماً لسمات العصر التى كانت تتضمنها شخصيات كزيطة والشيخ درويش ، وهى سمات مختلفة تماماً عن سمات القرن التاسع عشر فى أوربا التى استلهمها بلزاك فى صياغة شخوص قصصه . وإذا جازت لنا المقارنة فإنها تنحصر فى التكنيك الروائى الذى يجسد بعضاً من صفات العصر فى الشخصية الإنسانية حتى لتكاد تبدو وكأنها « متشابهة أكثر من

اللازم » أو أن « لا علاقة لها بالواقع » وغير ذلك من التعبيرات التى تفيد بأن الشخصية أسطورية التركيب ، بينما هى فى حقيقة الأمر أكثر اقتراباً من الواقع — وإن لم تكن واقعية — لأنها أكثر تمثيلا له واستقصاء لملامحه وشمولا فى النظرة إليه .

نجيب محفوظ فى بداية ونهاية بعيد تماماً عن التركيز ، هو يستغل النهاية المفتوحة فى زقاق المدق — متجاوزاً المفهوم التاريخى للزمن — ويسلك حلقة جديدة من حلقات المأساة تعتمد أساساً على فتح الذراعين وشمول جوهر المأساة — على الصعيد الاجتماعى — من البداية إلى النهاية . فهو يمتص كافة الأبعاد السابقة فى الضائع والمضطهد والطريق القصير ، ثم يجسدها جميعاً كتمهيد لا فرار منه إلى الطريق المسدود ، المحاولة الأخيرة لتجاوز المأساة « اجتماعياً » . من هنا سوف نلتقى بنماذج ومشاهد سبق لنا التعرف عليها فيما مضى من حلقات . لا شك أنها سترتدى أسماء جديدة وتقسيمات جديدة إلا أنها ، فى نفس اللحظة ، تتحول إلى أنماط وأقنعة مهما اكتسبت خلال الأحداث من تفرد واستقلال . ولكن هذه النماذج كلها هى « الأرض » الفنية التى يشق عليها الفنان الطريق الجديد ، الطريق الأخير ، الطريق المسدود ؛ ولكونها أرض المأساة فإنها تشترك مع بقية الحلقات فى التكوين الملحمى « العام » للتراجيديا . ثمة وحدة دينامية بين جميع الحلقات ، وثمة تمايز بينها أيضاً . ويتضاءل « مظهر » هذا التمايز كلما اقتربنا من نهاية الملحمة . فإن كل حلقة جديدة منها تجعل من كل ما سبقها « أرضاً » . وفى تكوين الأرض تتقارب العناصر المكونة لها تقارباً شديداً ، لأن تماسكها الداخلى هو الذى يتيح الفرصة لتشييد البناء الجديد . . وهكذا .

لن ندهش إذا التقينا فى بداية ونهاية بالبرجوازية الصغيرة وكافة القيم التى تحكم مسارها وتضبط حركتها . فسوف نلتقى بالأسرة التى يموت عائلها (الموظف الصغير) فتنبت الفتى الضائع والابن المضطهد وفتاة الطريق القصير (وإن اختلفت سماتهم عن سمات نظائرهم فى الأجزاء السابقة) . سوف نلتقى بالموت من اللحظة الأولى إلى اللحظة الأخيرة ، والطموح المتوثب عبر الرواية كلها ، والأحلام التى يضىء الفجر فتبدو كالسراب ، والعذاب الذى لا ينقطع ، وسخرية القدر المريرة التى لا تنتهى .

دور الوالدين فى أعمال نجيب محفوظ دور هام (فى زقاق المدق كان لهما بالغ الأهمية بالنسبة لحميدة بالرغم من يتمها . . اليتم نفسه كان تبريراً رامزاً إلى دور الأب والأم فى حياة تلك الشريحة الإنسانية البائسة فى المجتمع) . لذلك تبدأ مأساة الضائع ، محجوب عبد الدايم ، مع شلل الأب ، ومأساة المضطهد – أحمد عاكف – مع فصل الأب من العمل ، ومأساة الطريق القصير – حميدة – مع انعدام وجود الوالدين . ومأساة حسن وحسين ونفيسة وحسنين – فى بداية ونهاية – مع موت الأب وفقر الأسرة الوراثى . . ألا يشى هذا الدور الهام الذى يسنده نجيب محفوظ إلى الوالدين بشيء آخر غير دورهما الاجتماعى (كسند وحيد فى حماية الأسرة البرجوازية الصغيرة فى المجتمع المصرى) ؟ ألا يقومان بدور العقيدة (كجدار سيكلوجى) فى حياة الفرد يحميه من الانهيار ؟ ألا يرمزان إذاً – فى العجز والشيخوخة والموت . . إلخ – إلى افتقار الإنسان بشكل عام إلى جدار دائم يحول بينه وبين السقوط ؟ إن دور « الأم » فى بداية ونهاية – وفى الثلاثية فيما بعد – هو المدخل الطبيعى للإجابة على هذه التساؤلات .

« موت الأب » هو البداية الفنية للمأساة ، أما استجابة كل من أفراد الأسرة وكيفية استقبالهم لها ، فهى التى تشكل فى تشابكها وتعقدها جوهر المأساة . حسنين يرنو إلى جثة أبيه مذهولا « انتهى ، انتهى ، أبشع بها من كلمة » ، « ما هذا الموت ؟ » ، « أيموت الإنسان وهو يأكل ويشرب » . حسين كان يبكى ولسانه يتلو بطريقة آلية بعض السور الصغيرة استنزالا للرحمة . حسن راح يتساءل كيف حدثت الوفاة . نفيسة دفنت وجهها فى مسند الكنبة وأخذت تنتفض من البكاء . الأم وحدها كانت صامتة « كانت تدرك من هول الكارثة » ما لم يدر لواحد منهم بخلد . إن موقف كل شخصية من الموت بشكل عام ، ومن موت الأب فى هذه الأسرة بالذات بشكل خاص ، كان يحدد فى واقع الأمر « التكوين النفسى » المحرك لسلوكها على طول الرواية . حسنين – هذا الحائر المذهول – هو الذى تحرك لشق الطريق المسدود بكلتا يديه . هو الذى « كان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه وبمكانته هو التى يجب أن يظهر بها أمام الناس . لم يكن أخواه ليكترثا كثيراً لهذا الأمر أما هو فكان يعد إخفاق الجنازة كارثة كالموت نفسه » . كان حريصاً على ألا

تقع عين على القبر حفظاً « لكرامة » الأسرة : « لا مقبرة ولا يحزنون ، لماذا لم يبن والدنا مقبرة تليق بأسرتنا ؟ » عقدة الكرامة دائماً — فى مأساة البرجوازية الصغيرة — هى إحساس حاد ملتهب بالنقص الاجتماعى ، هى تعويض نفسى عن الخوف والجبن أمام الواقع ، هى المحور الذى يمركز فيه الكاتب مأساة الطريق المسدود فى بداية ونهاية . عقدة الكرامة فى الحلقات السابقة أمر بالغ الأهمية ولكنها فى بداية ونهاية هى نقطة انطلاق التراجيديا . حسنين يؤكد لذاكرته أن هذا القبر المغمور فى العراء سيظل رمزاً لضياعهم المخجل فى هذه المدينة الكبيرة . ربما كانت الأم هى النقيض المقابل لحسنين — حسب المنهج التعبيرى للفنان الذى يعتمد على التضاد — فهى وحدها التى تعرف أن نهاية زوجها تعنى « لا قريب ولا نسيب ، ولم يخلف الراحل شيئاً » وبين طرفى التناقض تحتل نفيسة مكاناً تالياً لحسنين ، ويحتل حسين مكاناً تالياً للأم ، ويقف حسن فى الوسط ضائعاً متمزقاً كهمزة وصل تراجيدية بين الأحداث . نفيسة تقف خلف حسنين مباشرة بعيداً عن أن تكون طرفاً فى التناقض ، لأنها تمتلك كافة أسباب التمرد : « فتاة » فى الثالثة والعشرين من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب ، فمصيرها معلق على الحافة بين الطريق القصير والطريق المسدود . ذلك أن إمكانياتها الخاصة لا تتيح لها ولوج أى من الطريقين بكل ما يتطلبان من مؤهلات . هى تقترب كثيراً من حسنين الذى يرغب فى التغيير السريع لوضع الأسرة (فربما كان الوضع الجديد يتيح لها حلاً جديداً لأزمتها) ومع ذلك فهى كما يسميها أنور المعداوى « واجهة عرض مزدوجة » : لها مأساتها وتسهم فى صنع مأساة حسنين . مع اقترابها الشديد من حسنين — فى جوهره — تكون هى أقرب الجميع إلى الانتهاء به — ومعه — إلى ذروة المأساة ! وعلى النقيض من ذلك حسين : إنه يقف قريباً من أمه فى الطريق المقابل لحسنين ، فهما نقيضان لا سبيل إلى المصالحة بينهما ، ومع هذا فهو من خلال هذا التناقض الأصيل ، من خلال شخصية المضطهد (المضحى) من أجل الآخرين يتنازل عن مستقبله من أجل حسنين ، أى أنه كان إحدى المحاولات الجادة للحيلولة بين حسنين ونهايته المأساوية ، كان أبعد الجميع — باستثناء الأم — عن المشاركة فى صنع هذه النهاية . حسن وحده هو الذى كان قريباً للغاية من الجميع وبعيداً عنهم فى آن واحد ، هو الوحيد الذى شارك فى صنع حسنين وفى صنع مأساته أيضاً .

هذا التصور للبناء التراجيدى فى بداية ونهاية ييسر لنا التقاط الزوايا والمواقف ذات الدلالة . يعنينا مثلا منطق الأم فى استقبال الكارثة « مصيبتنا فادحة ، ليس لنا إلا الله ، والله لا ينسى عباده». نفيسة قالت « لا أحد يموت جوعاً » . حسن — الذى كان الضحية الأولى لفقر أبيه وتدليله فهجر المدرسة فور توالى سقوطه وطرد من أعمال كثيرة وأصبح شريداً — حسن هذا ظل سادراً مستهتراً حتى فاجأه موت الأب ،فاستقبل الكارثة بمنطق المعارضة للأم « أنت تقولين إن الله لا ينسى عباده ، وأنا عبد من عباده . فلننتظر كيف يذكرنا . لماذا أخذ والدنا ؟ . لماذا يعلن عن حكمته على حساب أمثالنا من الضحايا ؟ » حسنين اتخذ جانب المعارضة — فى مستوى آخر — حين أقبلت المناسبة واقترحت الأم أن ترتزق نفيسة من الخياطة ، فقال بحدة « لن تكون أختى خياطة ، كلا ، ولن أكون ، أخا لخياطة » . . إذاً فهناك عدة مستويات تتدرج خلالها الأزمة ، فتتخذ أشكالا متنوعة للتعبير عن نفسها . فمن لحظة التفكير فى الموت كمشكلة ميتافيزيقية ، إلى الوقوف أمامه كمحنة اجتماعية ، تختلف الشخصيات وتتقارب وتتطاحن وتلتقى ، كخيوط تتوازى وتتشابك وتتعقد إلى أن تتبلور القضية التى يعرض لها الفنان بالمناقشة فى خطوط واضحة أشد الوضوح مهما التوت أو تعرجت ، قصرت أو طالت . عند ما يقول حسين « الحق أننا نغالى فى تحميل الله مسئولية مصائبنا الكثيرة . ألا ترى أن الله إذا كان مسئولا عن موت والدنا فليس مسئولا بحال عن قلة المعاش الذى تركه » نضع أيدينا بهذه الكلمات على أحد مستويات التمرد على المأساة .

● حسين بالذات هو الابن الأكبر (كأحمد عاكف) الذى يكلف تلقائيا بحمل العبء بدلا من رب الأسرة الميت . وهو الذى يضحى بمستقبله الجامعى (كأحمد عاكف أيضاً) من أجل أخيه الأصغر . حسين يرقب الأزمة بحساسية اجتماعية مرهفة فينظر إلى كافة الأمور نظرة المصير الشامل للمجموع : يستذكر ويجتهد لينجح ، يتوظف بالبكالوريا ولا يتزوج لينفق على الأسرة ، يتنازل عن حبه من أجل أخيه الطموح ، ثم يعود إلى نفس الحب لنفس السبب . حسين إذاً موقف من المأساة أو هو أحد الحلول المطروحة للأزمة . . فماذا كان مصير هذا الحل ؟ .

● لنتتبع حلا آخر ممثلا فى حسنين : هو شخصية مزدوجه يمثل أمام التلاميذ دور الفتى الثرى ، وأمام الأسرة دور المنقذ من الهاوية ، وأمام المجتمع دور البطل « متاعبنا تتلاحق بحيث لا تدع لنا وقتاً للتفكير فى الحزن » . . حسنين بالذات هو الابن الأصغر المدلل ، يرغب فى دخول الحربية مهما كلفه ذلك من ازدواج الشخصية ومد اليد إلى أكثر الاخوة ضياعاً أو الفتاة الوحيدة الممزقة . حسنين لا يملك حلا سوى « ركوب » الطبقات العليا فى المجتمع ، التسلق على كتفى امرأة أرستقراطية تضمن له أن يتجاوز عقدة الكرامة بشرف ! ثورته على المجتمع والسلطة منذ كان يهتف فى المظاهرات ضد تصريح هور (ابن الثور) تنتهى إلى طريق مسدود هو التسلق البرجوازى عبر المصاهرة . . فماذا كان مصير هذا الحل ؟ .

● حسن مريض بالفن ، بتأوهات الأستاذ على صبرى على وجه التحديد . وحسن لا يتجلى إلا إذا استشعرت أعضاؤه بالتحدى والاستفزاز . لذلك فهو يمزج الفن بالبلطجة يعشق المومسات بإمدا د الأسرة شيئاً ما فى المواسم . وهو يتصور مجرد بعده عن البيت غنيمة للأسرة إذ لا يكلفهم شيئاً . ويوافق أن تعمل أخته خياطة، ويهلل لتخرج حسين وتوظفه ويمده بما يمتلك لقضاء الشهر الأول من التوظف ، ويفرح لرغبة حسين فى الالتحاق بالحربية ويمده بمصروفات القسط الأول ، ويعتقد أن الأسرة بذلك قد أمنت عوادى الزمن فى ظل الرابطة المتينة التى تجمعهم فى شخصية الأم الحازمة . . فهل كان هذا حلا من « الضائع الأبدى » وما مصير هذا الحل ؟

● نفيسه توافق بعد جهد يسير على العمل كخياطة — تحت ضغط الأمعاء الخاوية — كما توافق بعد جهد مماثل على الذهاب مع ابن البقال المجاور لمنزلهم إلى الشقة تحت مغريات الزواج ، وهى تقرض حسنين ما يفيض عن حاجتها وحاجة الأسرة من نقود حتى يستطيع أن يبدو فى المظهر اللائق به . . فهل أسهمت حقاً فى حل الأزمة ؟ .

● والأم بتدبيرها وحزمها وسياستها الاقتصادية التى لا تلين أمام العواطف : حرمت ابنيها من المصروف اليومى ، وهى التى اقترحت أن تعمل ابنتها خياطة ،

ونزلت إلى الدور الأرضى فى شقة رخيصة، وباعت الكثير من أثاث الشقة، وحرصت على استبعاد أية كماليات من الميزانية ، حتى « النور » اعتبرته من الكماليات. فهل أسهمت هى الأخرى فى حل الأزمة ؟

هذا التخطيط لموقف الشخصيات من المحنة الشاملة لمصيرهم جميعاً ، موقف الجزء من الكل . يبقى بعدئذ تخطيط مقابل ، يضع فى اعتباره أن هذه الأزمة العامة انعكست على الأفراد بشكل يختلف من فرد إلى آخر حسب تكوينه الذاتى ، ومن ثم كان لكل منهم صفاته الخاصة التى تستمد أصولها من المأساة المشتركة ومن شخصياتهم المفردة معاً . التخطيط المقابل يرسم خطاً بيانياً لدور « الكل » بالنسبة للجزء ، موقف المجموع بالنسبة للفرد . ومع ذلك تنقص الخريطة الفنية للمأساة عناصر المناخ السياسى والبيئة الاجتماعية والحضارة الفكرية ودور الشرائح الطبقية الأخرى . فهذه كلها تخيل التخطيطات النظرية السابقة إلى شبكة معقدة من المصائر والأحداث والقيم التى تتداخل فيما بينها وتتفاعل وتتصارع لتؤدى فى النهاية إلى جوهر المأساة .

الموت كمأساة اجتماعية يحدد معنى الزمن والقدر على ضوء الواقع السياسى والاقتصادى فى المجتمع . بمعنى آخر تتوارى الأصداء الميتافيزيقية للموت إذا ألحت المشكلة الاجتماعية على شعب ما كالشعب المصرى ، ويصبح الزمن هو الجسر الممتد عبر طريق طويل من الأحلام إلى القبور المعدة لها . ويصبح القدر هو النظام الصارم الذى يستقل بقوانينه الخاصة عن إرادة الإنسان فتمسى هذه الإرادة بلا نصير فى العالم إلا إذا تعرفت على القوانين الضابطة لحركة المجتمع وسيطرت عليها لمصلحتها . (والنماذج التى تلتقى إرادتها مع « معرفة » تلك القوانين وتناضل من أجل السيطرة عليها ، نماذج نادرة فى البرجوازية الصغيرة . وسوف يرد الحديث عنها فى الفصل القادم) التقاء الإرادة الإنسانية مع القوانين الموضوعية التى تصوغ النظام الاجتماعى على نحو معين ، فالصراع مع هذه القوانين من أجل تغيير هذا النظام من شكله المأساوى إلى الشكل الأكثر تقدماً ، هو الطريق إلى الحرية . (ولا يكتشف هذا الطريق سوى المنتمى إلى اليسار الذى لا يشكل النسيج الأساسى فى بنيان البرجوازية الصغيرة) . وإذاً فإن مأساة الضائع والمضطهد والطريق القصير

والطريق المسدود – أولئك الذين يشكلون النسيج الأساسى فى شريحة البرجوازية الصغيرة – مأساتهم تنبع من داخلهم ، من طبيعة تكوينهم الأيديولوجى والنفسى الذى يعانى ويلات أزمة « المعرفة » – همزة الوصل بين الإرادة والقوانين الاجتماعية – هذه الأزمة التى تبلغ ذروتها فى تجاهلها المطلق وحسبان أن الجنس والخبز هما جوهر مأساة الحرية . ولا شك أنهما عنصران أساسيان – فهما يرمزان إلى إشباع احتياجات الإنسان – ولكنهما لا يكتملان إلا بالمعرفة لذلك كانت حميدة فى زقاق المدق ، عبر طريقها القصير ، نموذجاً للتمرد المنحرف ، كما أن حسنين ، فى طريقه المسدود ، هو النموذج الثورى المنحرف . . ومهما قيل فى حميدة أو حسنين ، فسوف يظل لهما شرف المحاولة لتجاوز المأساة . (ولعل مأساة البرجوازية الصغيرة كامنة فى طبيعة تكوينها العضوى ، فنسيجها الأساسى من الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير أو الطريق المسدود . وهؤلاء جميعاً يرغبون فى « تجاوز » المأساة ، لا فى العبور من قلبها كما يفعل المنتمى اليسارى)

شعارات البرجوازية الصغيرة المتقاربة ، تعكس مجموعة القيم التى تتحكم فى مسار هذه الطبقة . فعندما تتساءل نفيسة « لماذا خلقنا أسرى أذلاء للغذاء والكساء والمسكن ؟ » فإنما تردد نغمة قديمة سبق أن سمعناها فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق . . ولكن إذا همس أحد أفراد الأسرة – حسن – لنفسه « لم أسمع عن إنسان مات جوعاً » فإن الجميع يرددون فى أعماقهم صدى هذه الكلمات إلا واحد فقط ، إلا حسنين. ذلك أن الفنان كان قد أعد هذه الشخصية لافتتاح الطريق الجديد . أعده من حيث التكوين الذاتى « الطموح ، ازدواج الشخصية » وأعده من حيث التكوين الاجتماعى « ابن المرحوم كامل أفندى على الذى ترك معاشاً قدره خمسة جنيهات شهريا » وأعده من حيث التكوين الثورى . سأل أخاه عن صديق والدهم أحمد بك يسرى :

– خبرنى كيف صار ذلك البك غنياً .

– لعله وجد نفسه غنياً .

– يجب أن نكون جميعاً أغنياء .

– وإذا لم يمكن هذا . . .

– إذاً نثور » .

لقد أعد الفنان مأساة حسنين من داخله ومن خارجه ، من صميم تكوينه الذاتى وتكوينه الاجتماعى على السواء . فقد أسهم طموحه وازدواج شخصيته فى أن يسلك طريقاً غريباً على الثورى الصحيح ، طريقاً يفتقد همزة الوصل بين الإرادة الإنسانية والقوانين الموضوعية للمجتمع ، طريقاً يفتقر إلى « المعرفة » لا إلى الخبز والجنس فحسب ، طريقاً لا يوصل إلى الحرية . سلك حسنين طريقاً مسدوداً بفاعلية تكوينه الذاتى المنحرف . كذلك أسهمت الأسرة بفقرها المتوارث فى شق هذا الطريق ، بالأخ الأكبر حسن الذى فضل أن يشتغل بلطجياً على أن تعوله الأسرة ، بنفيسة الأخت الدميمة التى فضلت أن تشتغل خياطة بدلا من أن تشتغل الأسرة كلها بالتسول . وبفاعلية هذا التكوين الاجتماعى السيئ لم يتردد حسنين فى شق طريقه المسدود .

نفيسة — كما يصفها أنور المعداوى — « فتاة لا تستطيع أن تحلم ككل الفتيات بالشاب الذى يمكن أن يطرق بابها يوماً ليتخذها شريكة لحياته . إنها بمعنى آخر محرومة من نعمة الشعور الأنثوى بأنها مطلوبة . وإذا كان الناس عادة يطلبون الجمال أو يطلبون الغنى الذى يعوضهم عن الجمال ، فهى ليست جميلة وليست أغنية . والفقر والدمامة معناهما الحرمان من الطلب »[1] وقد وصفت هى مأساتها فى جملة واحدة حين قالت « لا جمال ولا مال ولا أب » . وهى قريبة الشبه من حسنين كما قلت فشخصيتها لا تلبث أن تزدوج فيصبح الكذب هو الحائط الوهمى بين الكرامة والضعة . وعند ما عرفت طريقها إلى العرائس لتجهيز ثيابهن ، كان أنفها يمتلئ برائحة الحرير الجديد فتشعر للمسه وهو ينزلق بين أصابعها بإحساس غريب « فيه اشتهاء وفيه ألم » . من هنا كانت تقيس نفسها بإخوتها الذكور فتنضح المقارنة بمرارة قاسية : إنى ميتة كأبى ، هو فى باب النصر ، وأنا فى شبرا . لهذا كان شوقها إلى عاطفة أى شخص آخر يعانق قلبها ، شوقاً طاغياً . لقد طغت مرارة أعماقها على لسانها سخرية لاذعة من الناس ومن نفسها فاشتهرت بالعبث الضاحك ، ولكنها لم تحظ طوال حياتها بقلب يحنو عليها . لذلك كانت تملك الاستعداد الكافى لأن تهوى أى إنسان — أيًّا كان — يبدى نحوها ميلا .

(١) راجع « كلمات فى الأدب » — المكتبة العصرية — بيروت .

ولم يكن سلمان بن جابر البقال سوى « أى إنسان » أبدى نحوها ميلا ومس دون أن يدرى جرحها الدامى حين أخبرها أنها أجمل فتاة رآها فى حياته « وانساقت إلى تشجيعه بدافع من عواطفها المشبوبة المكبوتة، ويأسها الخافق ، والرغبة فى الحياة التى لا تموت إلا بالموت . وبات مع الأيام صورة مألوفة ، بل محبوبة ، أنبتت لها فى جدب الحياة زهرة مترعة بالأمل » . أما سلمان ، هذا الفتى الذى-هو أى إنسان « لم تكن عينه العاشقة من العمى بحيث تراها جميلة ولكن كان من أبيه المستبد فى ضيق وحرمان فرحب بهذه الفرصة التى تتيح له الممكن من الحب . فتى! فى مثل حالها من اليأس والدمامة والعجز ، وجد فيها ، مهما تكن ، أنثى تنتسب للجنس المحبوب العزيز المنال » . . هذه المفارقة هى أسلوب الفنان فى التعبير عن معنى المأساة . فى المستوى الطبقى يستشعر موظفو البرجوازية الصغيرة تعالياً على على أصحاب المهن الحرة (ولنذكر موقف أبناء السيد سليم من وكالة والدهم فى زقاق المدق ، أى بين أبناء الأسرة الواحدة) لذلك كان سلمان هو مجرد أى إنسان بالنسبة لنفيسة — فى أوائل عهدها بالحب — ومع هذا فهو أيضاً كان يرى فيها مجرد أنثى! أى أن كليهما ينتسبان إلى نقص ما فى التكوين النفسى أو الاجتماعى — ومن هنا يلتقيان على صعيد العجز والرضا بالقليل — ولكنهما فى نفس الوقت لا يرى الواحد منهما فى الآخر كفؤاً له من وجهتى نظر مختلفتين : هى الجانب الطبقى عند نفيسة ، وهى الجانب الجنسى عند سلمان . ومن هنا لا يدوم اللقاء بينهما على صعيد الزواج . . « كان يبدو لها دائماً ، على دمامته وحقارته ، فتى رائعاً لحرارة عاطفته وشدة انكبابه عليها ، وكانت لهذا تحبه من أعماقها ، بل كانت مجنونة به . واعتقدت أنه الحبيب الأول والأخير ، ليس لها سواه ، ولن يكون لها سواه ، فتعلقت به بقوة الأمل ، وبقوة اليأس ، وأحبته بأعصابها ولحمها ودمها ، ووجدت فيه غرائزها المشبوبة العارمة أداة نجاة تنتشلها من الأعماق. كان أول رجل بعث فيها الثقة ، وطمأنها إلى أنها امرأة كبقية النساء » . . ولعل المفارنة الثانية التى يعتمد عليها الفنان فى بلورة أزمة التناقض بين نفيسة وسلمان ، أن الثقة والطمأنينة بثها فى روحها لم يكن هو يمتلك مثلها .فقد كانت مصلحة والده كتاجر أن يصاهر تاجراً آخر لا يستطيع سلمان أن يرفض ابنته . والمفارقة الثالثة أن تذهب نفيسة لتجهيز ثياب العروس ، وأن يكون حسن مطرب العرس! هذه المفارقات تصوغ

مأساة نفيسة « رضيت بالهم ولكن الهم لا يرضى بى » . ونفيسة لا تحب الحياة المليئة بالمخاوف ، فزادها الخوف تعلقاً به . . بلا جدوى ! فإذا تراكمت هذه التناقضات واشتد صراعها « جاءت لحظة فشعرت بأن باطنها ينقلب رأساً على عقب وأنها تغوص فى أعماق ما لها قرار » ، هى لحظة التحول الشامل ، لحظة التغير الكيفى العميق فى حياتها من نفيسة الأزمة إلى نفيسة المأساة . فلم تعد فتاة فقيرة دميمة أبوها ميت فحسب ، بل أضحت امرأة لا تملك أحلام العذارى ، امرأة بلا مستقبل « شريف » و « كريم » كما تفهم طبقتها الشرف والكرامة. فهى من حيث أرادت تجاوز (الكرامة) الطبقية وأحبت ابن البقال رغبة فى شرف (الزواج) . فقدت الكرامة والشرف كليهما فى لهيب حرمانها الطويل . كيف أسهمت نفيسة بفقدانها الكرامة والشرف فى مأساة حسنين ؟ لقد كانت عنصر هامًّا فى التكوين الاجتماعى لحسنين ، فكيف أسهم هذا العنصر فى صياغة الطريق المسدود ؟

الكرامة والشرف وبقية القيم الأخلاقية تحرص البرجوازية الصغيرة أكثر من أى فئة اجتماعية أخرى على الانفعال بها فى مواجهة بقية الفئات . أكثر أبنائها ضياعاً حين يقول « إنى أعيش فى هذه الدنيا على افتراض أنه لا يوجد بها أخلاق ولا رب ولا بوليس » فإنه لا يتوانى عن الانفعال بالقيم إذا رأى الأسرة تستنجد به فى إحدى مصائبها . والكرامة — بالذات — من دون الأخلاقيات البرجوازية ، يجسد الفنان عقدتها فى الأسرة كلها كمحور لعلاقتها بالفئات الاجتماعية الأخرى . ربما كانت علاقة الند للند قبل وفاة كامل أفندى على كما هو الحال بينهم وبين أسرة فريد أفندى ، أو هى علاقة من أسفل إلى أعلى كما هو الحال بينهم وبين أسرة أحمد بك يسرى . . وهكذا .

عقدة الكرامة شاركت فى تأزم نفيسة منذ البداية : « لست إلا خياطة . ليست كرامتى التى تعز علىّ ولكن كرامتك أنت يا أبى » ، ثم عاودها هذا الشعور الثقيل الرهيب بأنها تموت « كيف تقاوم هذا الانحلال والتهدم الساريين فى روحها وجسدها؟ ما هى بخيبة الحب ، هى خيبة الحياة كلها » أو كما يقول الكاتب : انحدار يعقبه انحدار ولا تدرى أين يقف « لقد انتهت . انتهت بلا أدنى ريب » ، « كانت شيئاً وليست الآن شيئاً على الإطلاق . عدم مخيف ويأس قاتل » ، « فقدت سلطان

الإرادة على جسدها وروحها وعواطفها » . عقدة الكرامة شاركت فى أزمة نفيسة ، وحولتها إلى مأساة ، ومأساة نفيسة شاركت فى تحويل حسنين إلى الطريق المسدود ..

ويلاحظ هنا أن معظم فتيات البرجوازية الصغيرة فى ملحمة نجيب محفوظ (إحسان ، حميدة ، نفيسة) يرغبن فى الزواج كحل اقتصادى ونفسى ولكنهن ينتهين إلى دنيا العاهرات كحل يرضى أمعاءهن (كما فى حالة إحسان) وأنفسهن (كما فى حالة حميدة) وأجسادهن (كما فى حالة نفيسة) ، عقدة الكرامة حولت نفيسة إلى مومس من حيث أرادت أن تكون زوجة « متواضعة » ، نفيسة بعينها كانت جزءاً من عقدة الكرامة فى حياة حسنين . الكذب هو عماد الشخصية المزدوجة ، والكذب هو حذاء ابن البقال الذى هوى به على رقبة بنت الموظف ، ومن ثم بدا لها الأمر « كحلم أو هذيان مرضى ، أو حال لا تمت بصلة إلى عالم الحقيقة » ، « والغالب أن الدنيا كذبة كبيرة » . . هذا التمزق بين الواقع والحلم ، بين الكبرياء الزائف والضعة الحقيقية ، هو الذى بعث فى نفسها رغبتين متناقضتين تناوبتاها تناوباً متواصلا : رغبة فى التمرد والجموح ، ورغبة فى الاستزادة من الظلم والتعذيب حتى الموت. إنها تناقضات الشخصية الحية فى أدب نجيب محفوظ ، وهى تناقضات الشخصية الإنسانية البعيدة عن الجو الأسطورى. بداية ونهاية لا تخضع فى بنائها الفنى إلى شكل الأسطورة ، فشخصياتها تقترب فى الكثير من الواقع المرئى المباشر ، والزمن لا يتركز فى بؤرة قصيرة المدى بل يمتد إلى ثلاث سنوات ، والأحداث ليست مسوقة بمبررات شاذة بل تتشابه مع منطق الحياة اليومية المألوف . ومع ذلك — كما يريد الفنان أن يقول — تتفجر المأساة . أى أنه يخلق مستويات عدة للتثبت من وجود المأساة فى نسيج الحياة ، سواء تركزت ألوان هذا النسيج فى حزمة أسطورية من الخيوط الإنسانية بشخصياتها وظروفها وأحداثها ، وسواء تناثرت هذه الخيوط وتخففت من قيود الرمز وثقل سمات العصر . لهذا كانت بداية ونهاية قوسين كبيرين يضمان تفاصيل المأساة المصرية — فى مرحلة معينة — بإرهاصاتها ونتائجها التى حددت معالم الطريق الأخير أمام البرجوازية الصغيرة لتجاوز المأساة . من أجل هذا تستحق الدنيا — تقول نفيسة — أن تكون طعمة للنيران« ولن تكون أحمى من النيران التى تلتهم قلبها » فهى إذاً شخصية رامزة إلى داخلها ومشاركتها فى

مأساة حسنين فقط . . أى أن لا علاقة لها بمفردها بأى معنى مجرد خارجها . والمعنى المجرد — أى جوهر المأساة — نحصل عليه من اضطراب الأحداث والشخصيات فيما بين البداية والنهاية . وإذا كانت المفارقة هى الأساس التعبيرى عند نجيب محفوظ ، فإنه يقوم باختيار شخصيتين متناقضتين لإيضاح المعالم الشاملة للقطاع الاجتماعى الواحد . فى ظل الأب والجمال تعيش بهية فى الدور العلوى الذى تقيم نفيسة فى أسفله (وهى الفتاة التقليدية عند الكاتب فى صياغة التناقض بين الأخ الأكبر والأخ الأصغر إزاء الحب) وهى الفتاة التى تصوغ التناقضات واللقاءات بين أسرتها وأسرة حسنين . فقد طلب والدها إلى حسين وحسنين — عن طريق أمهما — أن يعطيا درساً لابنه الصغير مقابل مصروفهما الشهرى . وفى هذه الأثناء نشأت العاطفة بين بهية وحسنين ، فتمت خطبتها له بالرغم من أنه كان ما يزال تلميذاً فى الثانوى . وفى هذه الأثناء أيضاً كان فريد أفندى — والد الفتاة — يتكرم بالهدايا الموسمية على أسرة جاره السابق وصهره اللاحق . . مما تسبب فى تضخم عقدة الكرامة عند حسنين تضخماً لم يكن يلاحظ منه سوى جزئيات مظاهره . حتى إذا تراكم هذا التضخم بين تلافيف اللاشعور كان الانفجار المأساوى فى حياة الأسرة كلها .

إذا كانت نفيسة قد أسهمت فى صنع مأساة حسنين من خلال مأساتها الخاصة بشكل عام ، وعقدة الكرامة بشكل خاص ، فإن حسن كان العنصر الآخر فى التكوين الاجتماعى لحسنين الذى شارك فى صنع طريقه المسدود . حسن أصبح فتوة أحد الأحياء الشعبية بفضل قواه البدنية ، وظل يعيش برفقة إحدى المومسات بدرب طياب حياة تعيسة قوامها الخوف المستمر « ليست أمى وحدها التى تكابد من حياتها المرة فى سبيل العيش » المعارك العضلية والمخدرات وقطع الطرق هى وسائل الضائع الأبدى لكى يحيا مجرد الحياة . حسن — بمأساة ضياعه — كان يزيد بالرغم منه عقدة الكرامة عند حسنين تضخماً .

نفيسة أحست أن العجلة دارت بها منذ لحظة التحول التاريخية فى حياتها ، وأن هذه العجلة غير قابلة للتوقف — تماماً كما هو الحال فى شأن حسن — شعاراتها : لن أخسر جديداً ، ليس ثمة ما أخاف عليه ، لم يعد ثمة أمل على الإطلاق « على أن الأمر لم يكن مجرد يأس فحسب ، فهناك هذه الرغبة المشبوبة التى تشتعل فى دمها ولا حيلة

لها فيها . وكلما استنامت إلى قبضة اليأس شكتها فى الأعماق كشوكة مستعرة ، وأدركت بغريزتها أنها لن تتراجع ، سلمت تسليماً نهائياً وانتهى فى تلك اللحظة الصراع العنيف المحزن الذى نشب فى قلبها منذ أسابيع » . « ما ألذ الغزل ولو كذب » ، «حال مخزية ولكنها ترد إليها اعتبارها كأنثى مهيضة الجناح » وتهمس لنفسها حول رغبة عابر سبيل « ليته يدرى من أنا ، ومن كان أبى » . عقدة الكرامة تستمر فى صياغة الطريق المنحدر إلى الهاوية بقوة الدفعة الأولى من ناحية ، وبقوة اليأس من ناحية أخرى . نفيسة لهذا تختزل فى تكوينها كافة صور المأساة ، هى ضائعة كمحجوب عبد الدايم (اللامبالاة بالقيم تحت ضغط الإرهاب الاقتصادى) ، وهى مضطهدة كأحمد عاكف (الإحساس بالظلم ، واستعذاب الألم ، وتمنى الدمار للعالم) ، وهى من زبائن الطريق القصير كحميدة (اختيار الدعارة وسيلة ارتزاق المعدة والجسد) . وهى لذلك مزيج من المغامرة والاستسلام ، وهى من المقدمات الأساسية للطريق المسدود . نفيسة إذاً هى البداية والنهاية ، هى القوسان اللذان يضمان أو يلخصان تفاصيل المأساة كخاتمة تراجيدية للملحمة على الصعيد الاجتماعى .

المناخ السياسى يشترك مع نفيسة وحسن فى حفر الطريق المسدود أمام حسنين . فالقصة تبدأ وما تزال صدى المظاهرات تهتف ليسقط « تصريح هور. ليسقط هور ابن الثور » وما يزال الناس يترحمون على شهداء الآداب والزراعة ودار العلوم « لا بد من التضحية فالدم هو اللغة الوحيدة التى يفهمها الإنجليز » ، وفى منتصف الرواية يصيح حسن فى وجه حسين « إنى أدرك الآن لماذا تفتح الحكومة المدارس . إنها تفعل كى تبغض لكم اللحوم فتأكلها دون منافس » ، وإذا استنكرت الأم دماء السياسة والمظاهرات صرخ حسنين : إن الأوطان تحيا بموت الأبطال ، ولم يأل جهداً فى تبرير الاستشهاد بما حدث حينذاك من جمع الشمل فى جبهة وطنية شرعت فى المفاوضات وانتهت إلى اتفاق أدى بدوره إلى ما يشبه الارتياح . لذلك استطرد حسنين قائلا : « لقد عشت يا أماه نصف قرن فى ظل الاحتلال فلندع الله أن يمد لنا فى عمرك نصف قرن آخر فى كنف الاستقلال » .

والمناخ الاجتماعى لا ينفصل عن المناخ السياسى فى المشاركة بنصيب ما فى

صنع المأساة . لذلك يختار الفنان أسرة أحمد بك بسرى كنموذج للطبقة الأعلى فى اصطدامها مع الطبقة الأدنى (ويبدو أن هذا أسلوبه فى التعبير عن الصراع الطبقى كما لاحظنا فى القاهرة الجديدة بين محجوب وقريبه الثرى وابنته الأرستقراطية) . حسين يزور أحمد بك برفقة أخيه ليبحث له عن عمل (تماماً كما حدث لمحجوب) فيصطدم تكوينه الذاتى بتلك الطبقة العالية وجهاً لوجه فترتسم عليه مجموعة من علامات الاستفهام : هل يثير موت رجل كأحمد بك حزناً فى نفوس ورثته ؟ لماذا لم يكن أبونا غنياً ؟ لماذا لا نثور ونقتل ونسرق ؟ ويجيب نفسه بأسى : « أيقنت الآن فحسب ، وبعد أن تنسمت عبير الحياة الحقة فى هذه الفيللا ، أنه من الظلم أن نعد أنفسنا بين الأحياء » .

المناخ السياسى والاجتماعى حركة مستمرة الغليان لا تعرف السكون . تستمد الحركة تخطيط مسارها من طبيعة اللقاء بينها وبين البشر ، فالصورة لا تكتمل إلا بالفعل ورد الفعل معاً . كيف استجابت الشخصيات لهذا المناخ ؟ ، وماذا أكسبها من صفات جديدة؟. وكيف تفاعلت مع غيرها ؟ حسن — الضائع الأبدى — كان يردد فيما سبق : مثلى لا يضيع فى الحياة ! أية سخرية من الفنان أن تنطق هذه الشخصية بما يتناقض تماماً مع واقعها . لقد اعترف حسن بعدئذ — بينه وبين نفسه — أن الحصول على لقمة العيش أمرّ من العلقم . ومع هذا لا يتردد فى أن يعطى أخاه حسين — فور حصوله على البكالوريا — أساور عشيقته ليقضى شهره الأول فى التوظف بمدينة طنطا . حسن نفسه لا يتردد فى أن يعطى حسنين كل ما يملك لتسديد أقساط الكلية الحربية ! أما حسين فكان أشبه الأبناء بأخلاق أمه فى صبرها وعقلها وإخلاصها ، لنسمعه الآن يقول : « إننا نأكل بعضنا بعضاً ، ينبغى أن نسر بتهريج حسن وعبثه ما دام يجيئنا كل شهر بفخذ خروف . وينبغى أن نسر بأختنا الخياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الجافة (ما أشبه دورها بإحسان فى القاهرة الجديدة) . وهذا الشاب المتذمر ينبغى أن يسر بانقطاعى عن التعليم ما دام سيتم تعليمه هو . يأكل بعضنا البعض . أى وحشية . أى حياة ! لعلى لا أجد إلا عزاء واحداً وهو أن قوة أكبر منا جميعاً تطحننا طحناً وتلتهمنا التهاماً ، وأننا نصمد ونقاتل» . نفيسة كانت تقول : لا أحد يموت جوعاً . وقد أثبتت صدق هذا القول وهى تبيع جسدها مقابل قروش من ناحية ، وللذتها الخاصة من ناحية أخرى فأصبحت « تمثل بنفسها

أفظع تمثيل » أوكما يقول الفنان : قضى عليها أن تقضى على نفسها . حسنين قال بسخط : إن من يستسلم للأقدار يشجعها على التمادى فى طغيانها . ولا يصل به السخط إلا إلى نهاية الطريق المسدود .

إن جميع هذه التفاعلات بين مختلف الشخصيات والمناخ السياسى والاجتماعى تشكل موقف كل منها إزاء القدر . أى أن هذا المناخ — بالتحديد — هو القدر عند هذه الشخصيات . وجميعهم بلا استثناء يمزجون المغامرة بالاستسلام على درجات متفاوتة . ويبدو أن اختيار الفنان لشخصية حسين كان عاملا هاماً فى تجسيد مشاعر الأسرة فى رابطة قوية هى الأم ، فهو أقرب الأبناء إليها من ناحية القلب والفعل . والكاتب يستخدم طبيعته فى التضحية ليهمس لنا بأولى نتائج التفاعل بين القدر والأسرة : « يا للعجب . إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة . ومع هذا يقال إننا شعب راض . هذا لعمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً . هو الموت نفسه. لولا الفقر لواصلت تعلمى ، هل فى ذلك شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية . لست حاقداً ، ولكنى حزين . حزين على نفسى وعلى الملايين . لست فرداً ، ولكننى أمة مظلومة » إنه يتجاوز أسوار المضطهد فى خان الخليلى إلى مدى أكثر عمقاً ومأساوية ، فالاضطهاد لا يستحيل مع تكوينه الخاص إلى عقدة الاستشهاد بل يغمس آلامه فى أحزان الآخرين ، وينظر إلى الغد بعين المجموع : « كلا ، لست حاقداً ولا يائساً أيضاً ، وإذا كانت فرصة التعليم العالى قد أفلتت من يدى ، فلن تفلت من يد حسنين ، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب ، سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار » . . حسين — بهذه الكلمات — يقف على الحافة الحادة بين المضطهد والمنتمى ، يتجاوز الانعكاس الفردى للمأساة فيصبح الأخ الأصغر منقذاً لا غريماً . ولا يكون ثمة حقد وعبقرية شهيدة ، بل تطلع متفائل إلى المستقبل ومشاركة اختيارية فى صنعه. وهى مشاركة تنبع أساساً من تكوينه الذاتى الذى تمور به التضحية بعقدة الكرامة بالوطنية . إنه كفرد من أفراد هذه الأسرة يعانى ويلات عقدة الكرامة ، فقد ذهبت إليه والدته ذات يوم فى طنطا ، وحين عاد معها إلى المحطة ليقطع لها التذكرة مودعاً «عز عليه أن يراها منزوية فى العربة الحقيرة وسط البؤس والبائسين وعاد إلى البيت كثير الهم والفكر» ، وإذا سئل :

هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ؟ أجاب : أصل شعبنا اعتاد الجوع. هو — إذاً — أحد البائسين الذين يحسون بؤسهم حتى النخاع ، ومع ذلك تغمزه عقدة الكرامة فى قلبه حين يرى أمه وسط البائسين ! هو يستقبل نبأ نجاح أخيه بفرح سرعان ما يتحول إلى حزن كلما تذكر أن دخوله الحربية يحول بينه وبين الزواج ، مجرد الزواج « كان فى تلك اللحظة عدواً لنفسه وللبشر جميعاً » ، « ماقيمة هذا كله ؟ الموت أرحم من الأمل » ، « سيحزن طويلا ما دام الشعور لا يخضع للعقل » . . وهكذا يتأرجح حسين فى دوامة لا تهدأ ، بين أحاسيس المضطهد ومشاعر المنتمى ، لهذا كان دوره فوق هذه الحافة الحادة كصمام الأمن فى البناء التراجيدى للمحنة الاجتماعية. ذلك « أن شعوره بالواجب يفوق مشاعره الأخرى » ومن خلال أزمة حسين سوف نرقب معالم الطريق المسدود فى حياة حسنين ، بل فى حياة الأسرة كلها ، فهو المحك لتطور عقدة الكرامة عند بقية الشخصيات فى موازاة تطور الأحداث .

نتعرف على معالم الطريق المسدود منذ حصول حسنين على البكالوريا ورفضه الالتحاق بأى معهد بالمجان حتى لا يعيره الناس فيما بعد. وتستهويه الكلية الحربية حتى يقال فيما بعد أيضاً أن نفيسة أخت الضابط وأن أمه هى أم حضرة الضابط . ويحرص الفنان على كشف طبيعة تكوينه الثورى المنحرف فيلتقط من أعماقه هذه الكلمات « إنى أكره الفقر وسيرته ، ولا أحب أن أخفض رأسى بين أناس مرفوعى الرءوس » إن كراهيته للفقر تمثل الجانب الثورى، أما أن يكون الدافع لذلك هو الرغبة فى أن ترتفع رأسه بين — أى فى صف واحد — بقية الرءوس المرفوعة (أى أبناء الطبقات العليا) فإن ذلك يمثل جانب الانحراف الذى يؤدى به فيما بعد إلى نهاية الطريق المسدود . لقد سبق لنا أن تعرفنا على التكوين الاجتماعى لحسنين الذى شارك فى حفر هذا الطريق — وهو أزمة نفيسة وأزمة حسن — وها هو ذا يطالعنا تكوينه الذاتى (الطموح وازدواج الشخصية) فى صراعه الجبار مع القدر ، مع القوى الخارجية المستقلة عن إرادته . الصراع الذى يمكن التنبؤ بنهايته التراجيدية، لفقدانه عنصر المعرفة أو الوعى بالقوانين الضابطة لحركة القوى الخارجية .

إن هذا الصراع مقضى عليه بالهزيمة منذ البداية . فالانحراف الجذرى فى تكوين شخصية حسنين يعطى الغلبة فى النهاية للطرف الآخر فى الصراع ، ذلك أن ثوريته تتوقف عند حدود الإحساس العميق بالبؤس والرغبة العميقة فى تغييره ، ولكن فى حدود « القانون » و « القيم » أى فى حدود النظام القائم . ولهذا السبب يسلك فى محاولة التغيير أكثر السبل تدعيماً للنظام ورفعاً لرأسه بين بقية الرءوس المرفوعة فيطلب مصاهرة أحمد بك يسرى ويهجر عطفة نصر الله وابنة فريد أفندى إلى حى مصر الجديدة ويطلب إلى شقيقته الاستقرار فى البيت وترك الخياطة ويقلقه أشد القلق أن شقة حسن تناصب « القانون » العداء . إنه حريص أيما حرص على القانون السائد والقيم السائدة ، على أن يرتفع هو بأسرته إلى مصاف الطبقة التى لها المصلحة الأولى فى ذلك القانون وتلك القيم . ثورته إذاً تنحرف لتمسى تطلعاً طبقياً وتسلقاً ووصولية ومحاولة ساذجة للصعود إلى أعلى . ثورته عمياء تعانى بقسوة من أزمة الوعى ، من مأساة المعرفة (وذروة المأساة أنه يجهلها) فيعتقد أن محاربة الفقر — فى المستوى الفردى — هى تجاوزه إلى أعلى ، أما فى المستوى الاجتماعى ، فهو لا يدرى شيئاً على الإطلاق ، إنها (نقطة) لم تخطر على ذهنه قط . . وهكذا يصور الفنان أدق الشعيرات النفسية الصانعة للكيان الإيديولوجى فى شخصية حسنين ، فالكفاح الفردى الضيق — كما يقول عباس صالح — هو راية الثورة عند هذه الفئة . وأضيف أنها الفئة التى تميزت من البداية بفقدان الاتجاه وتحولت إلى طريق مسدود .

حسنين يدرك تماماً أنه قصد بيت حسن فى درب طياب — حيث الشقة التى تناصب القانون العداء — فى سبيل الحياة ، ويدرك أيضاً أن أخاه يتخذ من البلطجة سبيلا للحياة « فما أفظع ما تسيمنا الحياة من سخف » هذا هو الإحساس الثورى الخام ، ولكنه إحساس ذاهل عما فى هذه الحياة من عالم معقد لقد أتى إلى هذا البيت « المحرم » ليمد يده إلى « مجرم » كما يصف حسن ، فينسى كل شىء إلا أن هذا الشقيق يحيا مع عاهرة ويقترح عليه أن يتركها ويتزوج من « الوسط » الجدير . به ، وهنا تبرز أولى مظاهر التناقض بين الضائع الأبدى والسائر فى الطريق المسدود ، يجيبه حسن : « إنها أفضل من سيدات كثيرات ، تحبنى وتخلص لى ولا تضن على بمال » فإذا غمز حسنين أخاه بأن

الجيران يدعونه بالروسى ضحك حسن وقال إنه يكسب من عرق أو دم جبينه و « ثمة أناس يكسبون دون أن يعرق لهم جبين » ، وعند ما يفصح حسنين — أخيراً جداً — عن السبب الحقيقى للزيارة المفاجئة (القسط الأول من مصروفات الحربية) يذكر حسن كيف كان يعد فيما مضى الخائب الفاشل وهم يرونه الآن منقذاً لهم من المصائب و « مخلصاً » فى الوقت المناسب . ولعلها — كما سبق أن قلت — سخرية مريرة من الفنان حيث يجعل من حسن — بالذات — ضائعاً ومنقذاً فى وقت واحد ! فإذا طلب حسنين عشرين جنيهاً نطق هذا الضائع « إن جيشنا كله لايساوى هـذا المبلغ » محدداً طبيعة المناخ السياسى الذى كنا نعيش فيه (دائماً ، يلتقط نجيب محفوظ ما يمس قضية الحرية مساً مباشراً فى القالب الفنى البعيد نهائياً عن المباشرة أو التقرير) . لقاء حسنين بحسن هو بداية الصراع بين التكوين الذاتى الأصيل « الطموح » والتكوين الثورى « المحافظ » على القوانين والقيم السائدة ، والتكوين الاجتماعى التعس والمجسم فى حسن . لذلك « بدا يترنح كأنما ضربة هائلة قد هوت على رأسه فأفقدته وعيه » وكلما جد فى السير امتلأ شعوره بفداحة الخطب » فقد انحنى للواقع السيئ مرتين : الأولى وهو يأخذ من أخيه ما طلب « فإما الحربية وإما الموت »، والثانية وهو يقرر ، أنه سيعود إليه راضياً — مرة أخرى — ليأخذ الباقى شاكراً ممتناً « ولو علم أنه ذاهب إلى السويس ليسرقها ما وسعه إلا أن يدعو له بالتوفيق » .

وإذا كان حسن ونفيسة يمثلان الوجه الاجتماعى فى ازمة حسنين ، فإن الأزمة العاطفية تؤدى دوراً لا يقل شأناً عنهما فى هذا الصدد . إن الوجه العاطفى لأزمة حسنين ليس إلا قناعاً لمعنى الصراع الطبقى كما تصوره . فهو إذا كان قد أحب بهية وهو بعد تلميذ فى الثانوى ، فإنه الآن وقد جاء إلى أحمد يسرى ليتوسط له فى دخول الحربية لا يرى بأساً من الصعود درجة فى السلم العاطفى فابنة الرجل تفرش له الأحلام إلى ما لا نهاية « ما أجمل أن أملك هذه الفيلا وأنام فوق هذه الفتاة . ليست شهوة فحسب ، ولكنها قوة وعزة . فتاة مجد تتجرد من ثيابها وترقد بين يدى فى تسليم مسبلة الجفون وكأن كل عضو من جسدها الساخن يهتف بى قائلا سيدى! هذه هى الحياة . إذا ركبتها ركبت طبقة بأسرها » . . إنه ليس حلماً بل جوهر مأساة حسنين فى طريقه المسدود . لقد أصبحت ثورته هى « مصالحة » الطبقات العليا وتضخم (ازدواج) الشخصية . . . فكما كان الكذب شعاره فى التمويه على

تلاميذ المدرسة كان شعاره مع أحمد يسرى وطلبة الكلية الحربية على السواء، كما أصبح المظهر الذى تضفيه البدلة العسكرية هو كل ما يأمله فى إكتساب الاحترام وتجاوز عقدة الكرامة (كانت العقدة فى الواقع تتضخم فى موازاة ازدواج الشخصية) . لهذا لم يجرؤ على صحبة فتاته إلى السينما أو الطريق العام حتى لا يراها زملاؤه ، وبات يخجل منها «وهو لا يدرى» . أما كريمة أحمد بك يسرى فقد تمثلت لعينيه رمزاً حياً للعالم الرائع الذى يتوق إليه بجنون«لم تكن فتاة بقدر ما كانت طبقة وحياة» . . أيمكن محو الماضى من الوجود؟ هذا هو السؤال الذى يطرحه السائر فى الطريق المسدود على المجهول ، على القدر ، وهو يحدس بأن الزمن مرادف القدر فينطق بلسانه الأنبياء : قد تسوى هذه الأمور — حسن ونفيسة وبهية وعطفة نصر الله — مع الزمن «ولكن بعد أن تكون قضت على» . ويدير الفنان حواراً بالغ الأهمية عند منعطف الطريق المسدود بين الفتى وأمه : يذكر لها حسن وسمعته كضابط وقبر والده المكشوف ، ويحس فى النهاية أنه «وحيد فى معركة الحياة أو الموت» . . إنه حقاً وحيد بين ضياع حسن الأبدى ، وضياع نفيسة اللانهائى : لم تعد «النقود» هى الدافع الحقيقى وراء الانحدار المخيف واليأس المرعب . إن الرغبة القاسية فى الاستسلام تقودها غريزة أدمنت الاشتعال هى الدافع الأساسى الآن لما هى فيه من ذل الجسد . لم يعد ثمة أمل على الإطلاق . اليأس يسوقها إلى هاوية غير متناهية القرار .

وحان الوقت للفنان أن يستجمع الصراع فى بوتقة واحدة : لقد تخرج حسنين وأصبح ضابطاً . وإذاً فلا بأس من اللقاء الحاسم بين تكوينه الذاتى الأصيل من طموح وتوثب وازدواج شخصية، وبين تكوينه الاجتماعى من ضياع حسن إلى مأساة نفيسة، وبين المناخ السياسى والاجتماعى من أسرة فريد أفندى إلى أحمد بك يسرى وكريمته . لقد أصبح ضابطاً فكانت البدلة الزاهية بمثابة السلاح الأول فى المعركة أو هى القنطرة بين الماضى والمستقبل التى يتجاوز بواسطتها عقدة الكرامة ويحقق «الثورة» . فما هو شكل الصراع الذى اختاره الفنان ليصوغ ذروة المأساة أو نهاية الطريق المسدود؟

كان يرى فى حسن مشكلة الأسرة رقم واحد ، فتوجه إلى البيت ، المحرم» تتثال

على ذاكرته فى كآبة زيارته له منذ عام. وعند ما فاجأ أخاه أيقن فى نفسه « انتهى حسن » فحاول أن يدخل فى الموضوع من الباب الخانى ، من زاوية الوسط « الشرير » فاغتاظ حسن من هذا الالتواء وسدد إليه الضربة الأولى « ما وجه الغرابة فى أن أكون شريراً » وما لبث أن ناوله الثانية « حسبتك جئت تطلب نقوداً ! » ثم عاجله بالثالثة — القاضية « إنك يا حضرة الضابط تريد أن تطمئن على نفسك لا على أنا » . . الضائع الأبدى يمتلك عيناً حادة لا تخيب ، لقد عركت الحياة نفسه وجسده فتمزقت الأردية والأقنعة الكثيرة التى تعلم ارتداءها بين صومعات القيم (ويبقى بعد ذلك فرق هائل بين الضائع واللامنتمى الذى يرفض القيم فى ظل الحرية ، فيكتسب رفضه صفة العلانية . . . غير أن حسنين لا يستسلم أمام هذه الضربات ، فهو يعلم أن المسألة ليست لهواً وعبثاً «هى حياة أو موت ، ولن يستطيع السير فى حياته قدماً ووراءه هذا البيت » . . . العلاقة بينهما تعيد إلى الذاكرة مسرحية برنارد شو « مهنة مسز وارين » مع اختلاف شامل فى التفاصيل . فالفقر هو الذى دفع الأم إلى احتراف الدعارة كى تهيئ لابنتها فرصة دخول الجامعة . ولكن حسنين — محور بداية ونهاية — يتميز عن الفتاة الإنجليزية بذلك الطموح الملتهب الذى لا يهدأ لدفن الماضى . حسن يكشف النقاب نهائياً عن أعماق حسنين فى كلمات قصيرة : « لماذا لم توجه إلى هذه النصيحة من قبل ؟ . . منذ عام مثلا ؟ . . . كنت قبل عام فى حاجة جنونية إلى النقود فلم تهتم بالنصح والإرشاد أما الآن وقد أصبحت ضابطاً فلا يهمك إلا الدفاع عن هذه النجمة اللامعة » . حسنين يستمع إلى الكلمات بوعى غائب . هو يتصور الدائرة التى لا فكاك منها — أمام المجتمع — التى تضمه ، هو الضابط ، مع أخيه البلطجى بائع المخدرات مرة واحدة . هذا التصور ينسيه كلمات حسن ويدفع به إلى تحديد مفهوم (الشرف) كما يراه :

« — ليس أحب إلى من أن تبدأ حياة جديدة شريفة .

فضحك حسن عالياً ثم قال بسخرية :

— بفضل حياتى غير الشريفة أمكننى أن أدفع عن أسرتنا غائلة الجوع ، وأن أزود أخاك حسين بما كان فى حاجة إليه كى يباشر عمله الحكومى ، وأن أهيئ لك قسط المصروفات الذى جعلك ضابطاً والحمد لله ، ثم ما هى الحياة غير

الشريفة ؟ ليس ثمة إلا حياة فحسب ، وكلنا نسعى للرزق (أليس غريباً أن تكون نفس الكلمات التى صارح بها حسنين نفسه وهو فى طريقه إلى أخيه فى الزيارة الأولى) ؟

وأخذ حسن — بدوره — يحدد مفهومه للشرف صارخاً فى وجه أخيه :

« — حياة شريفة ، حياة شريفة ! لا تعد هذه العبارة على مسمعى فقد أسقمتنى ميكانيكى بقروش معدودات فى اليوم ، أهذه هى الحياة الشريفة ؟! السجن أحب إلى منها ! . ولو أننى استمسكت بها طوال حياتى لما حليت كتفك بهذه النجمة. أتحسب أن حياتى وحدها غير الشريفة ! . . يا لك من ضابط واهم . . حياتك أنت أيضاً غير شريفة ، فهذه من تلك ، ولقد جعلت منك ضابطاً بنقود محرمة مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة (مشيراً إلى الصورة) ، فأنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات ، ومن العدل إذا كنت ترغب حقاً فى أن أقلع عن حياتى الملوثة أن تهجر أنت أيضاً حياتك الملوثة ، فاخلع البدلة ولنبدأ حياة شريفة معاً ! ! » .

وهكذا بلغ التناقض ذروته بين حسن وحسنين حول مفهوم الشرف (الذى يستند فى حقيقة الأمر على قاعدة واحدة هى الأزمة الاقتصادية والضياع الاجتماعى) ويلاحظ أن الفنان يركز على ضراوة الصراع بين حسن وحسنين بالرغم من أن نفيسة — الشق الآخر فى تكوينه الاجتماعى التعس — كانت تتدهور بسرعة مخيفة ، وهو يومئ بذلك إلى أن حسنين كان مرتاحاً إلى « استقرار » نفيسة وتوقفها عن الخياطة ، وبالتالى فقد تصور أن أزمتها انتهت فأغلق إحدى عينيه عنها وخصص العين الباقية كلها فى توقع « الكارثة » من حسن . والفنان يصور حسنين على هذا النحو (التركيز على حسن وإغفال نفيسة) ليحدد فيما بعد معنى القدر من زاويتى عقدة الكرامة ومفهوم الشرف الذى سبق أن حدده خلال الصراع بين حسن وحسنين ، فقد كان هذا الأخير يظن أن شرفه ، وشرف الأسرة كلها ، معلق بمستقبل حسن . ويبدو أن للكاتب رأياً آخر .

من تناقضات التكوين الذاتى والتكوين الاجتماعى القاصر على حسن ، ينتقل بنا الفنان إلى الصراع بين التكوين الذاتى ثانية والإطار العاطفى لمعنى الفوارق الطبقية عند حسنين . فقد تبين له أن بهية لم تعد الزوجة الأمل فى هذه الدنيا ،

وقال لنفسه «فتاة طيبة ولكنها ليست أهلا لأن تكون زوج ضابط مثلى» وقرر ألا تكون هذه المرأة — أم بهية — حماته ، ولا أبوها حماه ، ولا الفتاة زوجه « كل أولئك هم عطفة نصر الله بلا زيادة » وانتقل إلى مصر الجديدة يرفع شعار الطريق المسدود : الحرية والمجد ! . فسخ الخطبة قائلا « إن مصيرى يتقرر بيدى لا بيد أخرى » وهذه هى الحرية . وراح يخطب كريمة أحمد بك يسرى ، وهذا هو المجد . إن التناقض مع أسرة فريد أفندى هو من صميم تناقضات البرجوازية الصغيرة فيما بينها . لذلك يكون حسين هو الحل النموذجى عند هذه الفئة الاجتماعية لمثل هذه المشكلة ، فلا تتحول الأزمة إلى مأساة . كان حسين يحب الفتاة ، وهو على استعداد للزواج منها ، وأبواها لا يرفضان الطلب ، وينتهى الأمر ويستريح ضمير حسنين . أما التناقض مع أسرة أحمد بك يسرى فله شأن آخر . لقد زارهم فور تخرجه ورأى البنت الأرستقراطية فهمس « ليس ركوب هذه الفتاة بعمل جنسى ولكنه غزو كامل وفتح مظفر » وكانت الأكاذيب تنبعث فى نفسه أحياناً بوحى البديهة. وعند ما أخذ أهبته للزيارة الخطيرة أحس أنه يقتحم لحظة رهيبة من حياته (فالأمر لا يتعلق بفتاة يحبها وإنما بطبقة يجتهد فى التسلق إليها) ، كانت اللحظة رهيبة حقًّا تتمدد فى خاطره أفظع التأملات السوداء حول مجىء البوليس إلى منزله — منذ أيام — بحثاً عن حسن ! صح ما توقعه وها هى الطامة الكبرى تقع مع أنظار الجيران المتلصصة : ماذا حدث ؟ صرخ يومها بلا وعى : انتهينا ! . أحس برغبة جارفة فى أن يقتل نفسه « ما دمت لم أجد من أقتله » (هذه الحساسية الطاغية تمهيد للأحداث القادمة) . كانت نفيسة تبكى بكاء هستيريا تغالب به خوفاً لا يغلب فقد تصورت أنها هى التى يطاردونها لغير ما سبب ظاهر . كان هذا الحادث دافعاً أساسيًّا لأن يودع عطفة نصر الله إلى غير رجعة ، وأن يذهب لتوه إلى فيللا « المجد » حيث يأمل أن تنتهى متاعبه فى مصر الجديدة — مع كريمة أحمد بك يسرى — إلى الأبد . ولم تقرأ عينه القصيرة النظر ما يشير إلى الرفض على وجوه أفراد الأسرة « الراقية » بل سمع النبأ من أحد زملائه المتصلين بهم اتصالا وثيقاً . وأحس بانهيار فى كرامته ورجولته « كان يشعر دائماً بأن مطرقة ثقيلة من ماضيه معلقة فوق رأسه تهدده فى كل حين ، وها هى قد أهوت على يافوخه ونثرته هشيماً » . قال له الزميل إنهم تحدثوا كثيراً عن « أخ لك »

و « أخت تعمل » ، ومعنى ذلك أنه ، ببساطة ، لن يتزوج الطبقة العليا : هنا وجه الشبه بين الضائع – محجوب عبد الدايم – والسائر فى الطريق المسدود . حسنين حيال الفئات العليا من المجتمع . وهنا أيضاً فرق عظيم بين أزمة المنتمى – كمال عبد الجواد – ومأساة الطريق المسدود فى الإطار العاطفى ، هو الفرق بين التطلع العقلى (الرومانسى) ، والتطلع الطبقى الصرف . لهذا تشابهت أمنية لمحجوب مع أمل حسنين « آه لو كان فى وسع الإنسان أن يخلق حياته من جديد ، فيولد فى أسرة جديدة وينشئ ماضياً جديداً » ، وقد صدع صدره من الأعماق إحساس بالخزى أذابه دوباناً . وتساءل فى نفسه لماذا يبدو المتشائم الوحيد فى هذه الأسرة : « أليس الدور الذى يلعبه الشيطان فى هذه الدنيا أخطر من أدوار الملائكة مجتمعين ؟ » ثم سطت على أعماقه نذر شر مستطير لا يدرى كنهه إلا وحسن يحمل جريحاً فى حالة إغماء تام ! ! . الفنان ما يزال يركز الأضواء على حسن ، وما يزال يغمض إحدى عينى حسنين فما إن طرق أحد رجال الشرطة باب المنزل حتى كان القدر يقول شيئاً آخر . حقاً هرب حسن من النافذة ، ولكن الأمر لم يكن يخصه قط ، كان القدر هذه المرة كامناً فى أعماق تلك الفتاة الفقيرة الدميمة التى دفعت عجلة انهيارها محاولتها ذات ليلة أن تتجاوز عقدة الكرامة مع ابن بقال . . فظلت العجلة تدور وتدور ، تسحق الفقر مرة والرغبة الدفينة مرات ، حتى انتهت بها إلى بيت للدعارة فى السكاكينى . ولم تكن هذه المرة من أجل الخبز ، وإنما لإشباع تلك الرغبة القاسية المعذبة التى تسيمها الهوان فى قطرات مريرة من اللذة والألم . كان ضابط القسم يزف النبأ إلى حسنين فأنصت إليه « وهو لا يزال يحملق فى وجهه تمتلئ عيناه بوجهه تارة فلا يرى سواه ، ويغيب عنهما أخرى فيسمع الصوت ولا يرى شيئاً ، وثالثة لا يرى إلا شفتين تنطبقان وتنفرجان فينثال من بينهما كلام هو الفزع واليأس والغرابة ، وبين هذا وذاك ترمش عيناه فى حركة عصبية فتلتقطان منظراً غريباً هنا وهناك ، بندقية مثبتة فى جدار أو صفاً من البنادق أو محبرة ، وربما امتلأ أنفه برائحة دخان محبوس أو رائحة جلود غريبة ، ثم ينحل وعيه وهو يتراجع فجأة إلى ذكرى بعيدة لا صلة لها بالحاضر فيلوح لذاكرته منظر عطفة نصر الله وهو صبى يلاعب حسين البلى . . . ضبطت فى بيت ! . . أى بيت ؟ . إن أحدنا فاقد العقل ولا شك ، ولكن من هو ؟ ينبغى أن أتحقق من أنى عاقل أو لا . . » . كان يتوقع الكارثة من حسن ، فجاءت من نفيسة ، بل منهما

معاً ، من مأساة الخبز ومأساة الجنس، وبينهما تقع مأساته هو ، مأساة الثورة العمياء التي تؤدى إلى طريق مسدود ، مأساة المعرفة التي دفع ثمنها غالياً فلم يعرف الطريق الحقيقي المفتوح إلى الثورة ، لم يره قط ،فحاول التسلق على كتفي الطبقة العليا ، حاول أن يعقد معها معاهدة صلح فكان طريقاً مسدوداً بكافة القوانين الموضوعية التي لم يعرف قط طريقه إلى الوعى بها والسيطرة عليها والثورة الحقيقية بواسطتها . مأساة الطريق المسدود الذى سلكه حسنين هى مأساة المعرفة بحق ، مأساة تحتضنها من جهة مأساة الخبز ممثلة فى حسن ومأساة الجنس من الجهة الأخرى ممثلة فى نفيسة . وهو ما كان يتوقع قدوم الكارثة من ناحية نفيسة، لأن طبيعة تكوينه الذاتى من طموح وتوثب وازدواج شخصية سدت عليه كافة منافذ المعرفة فلم يدر مطلقاً أن أزمة نفيسة لم تكن « الخياطة » فحسب بل كان تكوينها الذاتى الأصيل نفسه . قدرها من داخلها ، وداخلها أسهمت فى صنعه أيد كثيرة . عند ما رآها ملقاة كجثة من العار « ود فى تلك اللحظة لو يقتحم تجارب الكفر والقسوة والموت وتساءل فى نفسه : ترى أين ينتهى الطريق ؟ ونهاية الطريق سبق له أن حددها فى تجربة سابقة أقل قسوة ، فقد قال بالحرف عند ما طرق البوليس بابه ذات يوم يسأل عن حسن : دعونى أقتل نفسى ما دمت لا أجد من أقتله . ويومها لم يقتل نفسه ولم يقتل أحداً آخر . أما الآن فالوضع مختلف . إن الشرف الذى كان يناقش حسن بشأنه لم يعد مادة للمناقشة ، بل أضحى مضموناً للكارثة . وعقدة الكرامة التي تزدوج شخصيته فى محاولة تجاوزها بلغت من تضخمها حداً سد فى وجهه الطريق تماماً .

أما نفيسه فلم يكن فى رأسها شىء . كانت تعلم أن ما وراءها فى الحياة أفظع من الموت . أثقلت الهموم رأسها فانحنى على صدرها « كما ينحنى رأس من سدت فى وجهه منافذ النجاة تحت جدار منهار». هانت عليها الحياة حقاً، بالفعل لا بالقول، هانت الهوان الذى يجعل من الموت نجاة . لهذ وافقت على الفور أن تموت . لم تفاجأ باقترح حسنين بأن تختفى نهائياً من الحياة . ورمقت الموت الذى تنهب الأرض إليه باستسلام كأنه التخدير « هذه هى النهاية الوحيدة . . لا داعى للتفكير . . إنى ميتة ، إن حسنين فى نهاية الطريق المسدود ونفيسة تحت الجدار المنهار يلتقيان على حافة هاوية واحدة . إنه لقاء التكوين الثورى المنحرف بذروة الصرع الجبار مع

القدر كان يسوق نفيسة إلى الموت وكأنه يسوق هوان الفقر وذل الكرامة وشقوة الطموح وتعاسة التطلع إلى أعلى . . . فما كاد النيل يبتلع صرختها أمام الموت — آخر مظاهر الحياة — حتى كان يفكر فى مصيره هو تفكيراً ينسجم مع نهاية الطريق المسدود : الانتحار ! . رأى الماضى عملاقاً ضخماً متجسداً فيه هو ، فتساءل بيأس ، لماذا هذا كله ؟ إنه سؤال يومئ به الفنان إلى أعمق أبعاد المأساة ، لهذا يجيب حسنين بلا وعى تقريباً « فى طبيعتنا خطأ جوهرى لا أدريه » . . وعندما تواجه عيناه جثة أخته على الشاطئ ينطق وجهها الأزرق بالعدم اللانهائى يوجز الفنان مأساة العجز البشرى أمام قدره ، مأساة الخطيئة والفداء والغفران . كما يوجز مأساة الخبز والجنس والمعرفة كجوهر للمأساة المصرية ، مأساة الحرية ، فيتمتم حسنين وعيناه عالقتان بلون العدم — وهنا بالتحديد انتحر حسنين لاعند ما ارتقى السور — « قضى على ، كنا جميعاً فريسة للشقاء فما كان لأحدنا أن يعين الشقاء على أخيه . ماذا فعلت ؟ إنه اليأس الذى فعل ، ولكنى قضيت عليها بالعقاب الصارم . أى حق اتخذت لنفسى؟! أحق أنى الثائر لشرف أسرتنا ؟ إنى شر الأسرة جميعاً ، حقيقة يعرفها الجميع ، إذا كانت الدنيا قبيحة فنفسى أقبح ما فيها . ما وجدت فى نفسى يوماً إلا تمنيات الدمار لمن حولى فكيف أبحث لنفسى أن أكون قاضياً وأنا على رأس المجرمين ! . . لقد قضى على » . هنا انتحر حسنين ، وهنا تحرر حسنين ! فلأول مرة يتعرى هكذا أمام نفسه ، ولكن بعد أن دفع الثمن من مسيره الذى لا يتعرج إلى نهاية طريق مسدود فى وجه ثورته . لأن هذه الثورة منذ البداية كانت عمياء عن الطريق الصحيح للتغيير الاجتماعى. لهذا كان الطريق المسدود هو قدر حسنين كما كان الطريق القصير قدر حميدة . . بمعنى أنه كان مرسوماً بدقة فى أعماقه التى صارعت بتكوينها المنحرف ، التكوين الاجتماعى السيئ والنظام الشامل الأكثر سوءاً فكانت البداية هى مأساة النهاية .

* * *

انتهى نجيب محفوظ من كتابة « بداية ونهاية » عام ١٩٣٤ وكان قد بدأها قبل ذلك بعام واحد . . ومعنى ذلك أنه كان يمتلك مسافة موضوعية بينه وبين أحداث الرواية تكفل له رؤية أكثر عمقاً . خاصة وأن الزمن الروائى الذى بنى عليه القصة هو ثلاث سنوات كاملة منذ معاهدة ١٩٣٦ إلى ما قبل الحرب مباشرة .

وهى مرحلة لها دلالتها بالنسبة لتاريخ مصر الحديث ، إذ المتوقع أن تكون مرحلة استراتيجية جديدة فى الكفاح ضد الاستعمار ، فأقبلت إرهاصات الحرب مع رواسب الأزمة الاقتصادية الشاملة للعالم الرأسمالى وجعلت منها مرحلة مليئة بالمخاوف الوفدة . فإذا اختار الفنان البداية من اتفاقية التحالف مع الإنجليز ، والنهاية من الحافة السابقة على الحرب . . فإن ذلك يعنى أن مجموعة القضايا التى تناولها بالتعبير الفنى هى قضايا « المجتمع » المصرى أحد وجوه المأساة المصرية . فبالرغم من أن ضائع القاهرة الجديد ومضطهد خان الخليلى والطريق القصير فى زقاق المدق والطريق المسدود فى بداية ونهاية .. كلها تعبيرات مختلفة عن الشخصية المصرية إلا أنها فى نفس الوقت تعبيرات « اجتماعية»لأنها تجسيد عفوى لمعظم الخصائص المصرية على الصعيد الاجتماعى . فهى تشكل رقعة النسيج الغالبة على تكوين البرجوازية الصغيرة المصرية منذ نشأتها ، والبرجوازية الصغيرة فى بلادنا تمثل رقعة النسيج الغالبة على كيان المجتمع المصرى .

والارتباط الملحمى بين القصص الأربع ينبع من تصور الفنان لطبيعة المأساة ، فالضائع والمضطهد كلاهما يمثل الخيط السائد على النسيج البشرى فى تلك الشريحة الاجتماعية ولحظتها التاريخة وبيئتها الحضارية ، وكلاهما يدرك أن مأساته هى القفص الحديدى الذى وضع فيه وشارك بنفسه فى هذا الوضع . فهو يخاف أشد الخوف « السقوط إلى حضيض الطبقة العاملة » ويعلم حق العلم أن عنقه يرهقه الضنى فى التطلع إلى أعلى . إنه « معلق » فى الهواء على السلم الطبقى للمجتمع . فيه الجانب الثورى لارتباطه — رغماً عنه — بالكادحين ، وفيه الجانب الرجعى لرغبته الأيديولوجية فى التسلق إلى المستغلين . وهو بين هؤلاء وأولئك يدرك بصورة تراجيدية حادة أنه فى أزمة مصيرية بالغة العنف ، يحاول أن يتجاوزها عبر الطريق القصير فيهوى فى بئر لا قرار لها ، ويحاول ثانية عبر الطريق المسدود فيفاجأ بالنهاية الفاجعة . هذه خريطة فنية إذن أجاد الفنان تخطيطها فى المستوى الاجتماعى ، غير أن التخطيط لا يكتمل إلا فى مستوى آخر هو الفرد . أى أن الأمر يعوزه الانتقال من قضايا المجتمع المصرى إلى قضايا الشخصية المصرية ، ليحصل فى النهاية على مقومات المأساة فى مصر من كافة الزوايا . والشخصية المصرية فى رواية « السراب » — التى كتبها فيما بين ١٩٤٣ و ١٩٤٤ — هى تتمة طبيعية للحلقات السابقة من ملحمة

السقوط والانهيار ، لا لكونها تمثل رؤية الفنان للمأساة من خلال الفرد فحسب ، بل لأن الضائع والمضطهد كلاهما فى محاولة تجاوز المأساة عبر الطريق القصير أو الطريق المسدود ، فوجئ بأن نهاية أى من الطريقين هى السراب . فجاء الفنان والتقط هذا المعنى الكلى وحاول تعمقه من خلال الجزئى – الفرد ، حسب منهجه فى التعبير الفنى الذى يعتمد أساساً على التناقضات ، مهما تكافأت أو تعادلت . بل ربما كان التعادل والتكافؤ الصارم بين التناقضات هو التجسيد الجوهرى لمعنى المأساة الذى ينبثق من كون هذا المنطق الصارم يؤدى فى النهاية إلى التناقض الحاد .

والحق أنه إذا كانت زقاق المدق قد رفعت أحداث وشخصيات القاهرة الجديدة وخان الخليلى من المستوى الواقعى المباشر إلى المستوى الرمزى الشامل للإنسانية كلها – فأصبح محجوب رمزاً للضياع الإنسانى فى هذا الكون كما أصبح أحمد عاكف رمزاً لاضطهاد الإنسان عموماً فى هذا العالم – وإذا كانت بداية ونهاية قد أحاطت المأساة كلها بذراعيها انطلاقاً من المستوى المفرط فى المحلية والمباشرة وانطلاقاً من نقطة زمنية سابقة على الحرب... فإن السراب قادمة لتؤكد تلك المعانى الكلية المطلقة التجريد من خلال جزئيات الواقع النسبى . ويبدو أن نجيب محفوظ كان يكتشف دوماً أن إنسان البرجوازية الصغيرة هو النمط الإنسانى الصالح لتمثيل مستويات المجتمع البشرى متدرجاً من مقهى صغير بزقاق مجهول إلى العالم أجمع . فهو يرى أن مأساة البرجوازية الصغيرة المصرية تؤهلها لأن تمثل مأساة مصر بأكملها ، لا لأنها تشكل الغالبية العددية من السكان ، بل لأنها بحكم نشأتها وتاريخها وتكوينها قد امتزجت فى دمائها أغلب العناصر المأساوية فى حياة الشعب المصرى يتدرج نجيب محفوظ من تنصيب البرجوازية الصغيرة ممثلا للمأساة المصرية إلى محاولة تنصيبها ممثلا للمأساة البشرية . . ذلك أن الضائع والمضطهد والطريق القصير والطريق المسدود والسراب هى العناصر الأساسية فى عالم اليوم (وإذ كانت هذه العناصر قد تركزت فى الحياة المصرية ، فلأن مأساة الحرية – فى الخبز والجنس والمعرفة – كانت قد تركزت فى تاريخنا الحضارى الطويل تركيزاً شديداً) .

من هنا ننظر إلى قصة السراب على أنها حلقة النهاية فى ملحمة السقوط والانهيار . تجسد المستوى الفردى الشديد الفردية للمأساة المصرية ، وتمثل الجانب الإنسانى

العام الشديد العمومية للمأساة البشرية فى آن واحد معاً. ولما كانت هذه القصة تعتمد أساساً على عقدة أوديب فسوف أعتمد بدورى بصورة رئيسية على كتاب « أوديب : الأسطورة والعقدة » — للعالم الأمريكى باتريك ملاهى — فى محاولة اكتشاف العناصر الأوديبية فى السراب .

كتب الفنان هذه القصة بضمير المتكلم ، وكانت المرة الأولى فى تاريخه الفنى أن يتتبع إحدى الشخصيات من الداخل بهذه العدسة الميكروسكوبية : عدسة الذات حين تخلو إلى نفسها فى حالة عراء كامل من الأغطية الاجتماعية المرهقة للصدق . نلتقى بـ « كامل رؤبة لاظ » إذاً فى تلك اللحظة الفذة من تاريخ الفرد ، نتجول معه فى رحلة اكتشاف عميقة الأغوار ، ليس معنا دليل سوى هذه الكلمات : كنت أحيا على حافة عالم الجنون ، وهكذا فقدت كل شىء ، ووجدت نفسى فى خلاء مظلم مخيف . كانت أمى وحياتى شيئاً واحداً ، وقد ختمت حياة أمى فى هذه الدنيا ، ولكنها لا تزال كامنة فى أعماق حياتى ، مستمرة باستمرارها ، ولم أعرف أن لى أباً إلا بلسان أمى ، وحديثها المفعم مرارة وحزناً ، فنمت كراهيتى له على الأيام . يجب أن نضيف صفة ثانية إلى ضمير المتكلم ، هى « الماضى » . الماضى يخلق مسافة موضوعية بين الشخصية والحدث . هذا التناقض بين ذاتية التجربة وموضوعية الرؤية هو العمود الفقرى للرواية ، هو السبب الرئيسى الذى تحول بالطبيعة الفنية للقصة من المونولوج الداخلى إلى الذكريات .

لن ننسى هذه النقطة ونحن نتابع المجرى الداخلى للشخصية الرئيسية، فالماضى والذكريات ليسا أداة تعبيرية فحسب، وإنما يشكلان عنصراً هاماً من عناصر المأساة «إنى شديد الحنين إلى الماضى ، وقد بت فى هذه الفترة الأخيرة أشد ما أكون حنيناً إليه ، ولعل ذلك منى ليس إلا توقاً صريحاً إلى الطفولة . وإنى لأدرك ما فى هذا الحنين والتوق من خطورة هى سر دائى الأسيف فى الحياة » . . ويحسن بنا أن نتوقف عند هذا الحد لنستمع إلى فرويد ، وهو يقول إن الطفل يعبر عن رضاه عند ما يكون الأب غائباً أو مسافراً ، وكثيراً ما يعبر الصبى عن عواطفه بكلمات ووعود بأنه سوف يتزوج أمه « فهو يعتبرها ملكاً خاصاً به ». وعند ما يكون الحب للأم فى هذا الطور المبكر شديداً ، يغار الولد من الأب ويعتبره منافساً له . إلا أن الأم

فى هذا الوقت ليست ذات أهمية كبرى من ناحية جنسية للولد ، ولكنها ما تزال الشخص الذى يحميه ويرعاه ويوفر الغذاء له « كذلك فهى مصدر سرور له » ، بالإضافة إلى أنه ليس بالإمكان اجتياز جميع الأطوار الطبيعية والتغلب عليها حسب سنة النمو ، فقد يبقى — على ما يبدو — جزء من كل حافز جنسى ، متوقفاً فى طور مبكر من أطوار التطور ، وهذا التوقف يدعى التثبيت Fixation .

التوقف عند إحدى مراحل الطفولة ، هو الإطار العام الشامل لمأساة كامل رؤبة . . الطفولة التى قضاها فى أحضان أمه على الفراش ، وفى الحمام ، وفى كل مكان حتى باتت إمكانية مفارقته لها وهما من الأوهام ، وأصبح الخوف جوهراً أصيلا فى نفسه تدور حوله حياته كلها « إن الخوف كان أعمق فى حياتى من هذه الأشياء التى يتمثل لى فيها ، لقد استطال ظله الكثيف حتى أظل الماضى والحاضر والمستقبل ، واليقظة والنوم ، وأسلوب الحياة وفلسفتها ، والصحة والمرض ، والحب ، والكراهية ، فلم يترك شيئاً خالصاً » . من الطبيعى بعدئذ أن الخوف يتراكم شيئاً فشيئاً ليثمر فى النهاية «العجز» . . ويأخذ العجز كافة الصور الفردية والاجتماعية متدرجاً من الانطواء عن صداقات الصبا ، إلى الانزواء فى مظاهر الأنوثة كالصمت والخجل (بل وارتداء الثياب الأنثوية وإطالة الشعر أحياناً) إلى العجز عن المشاركة فى أى عمل إيجابى كالذهاب إلى المدرسة أو الاعتماد على النفس فى أعمال صغيرة تافهة ، إلى العجز الجنسى فى النهاية . والعجز الأكبر هو الإيماءة التى يرمز إليها الفنان من أعماق هذا البناء التراجيدى للسراب . العجز هو الموت ، والعالم هو السجن ، والوجود هو اللاحرية . هكذا يسأل كامل أمه .

« — سنموت جميعاً ؟ !

فساءها السؤال ، وحاولت أن تلهينى عنه ، ولكنى وقفت عنده لا أتزحزح .

فقالت :

— بعد عمر طويل إن شاء الله . .

فرمقتها بإشفاق وسألتها مرة أخرى :

— وأنت يا أماه ؟

فقالت لى وهى تدارى ابتسامة :

— طبعاً سأموت يوماً ما .

فوقع قولها من نفسي موقعاً أليماً وهتفت بها :

— كلا . . . كلا . . . لن تموتى أبداً » .

بهذه المقدمة التمهيدية ينفذ بنا الفنان — مع كامل رؤبة لاظ — إلى أدغال العالم السراب . . وهو يتخير « التجربة الإنسانية » محوراً فنياً لاصطدام هذه الشخصية بالعالم الخارجي . أي أن التفاعل والصراع بين كامل والمجتمع يتم من خلال مجموعة هامة من التجارب، تنصهر بواسطتها مكونات أعماقه وتنكشف لنا محتويات رمزيته ، ويتبين أخيراً أن توقفه الداخلى (التثبيت) عند إحدى مراحل تطوره ، وخوفه وعجزه ، هى العناصر الرئيسية فى بلورة جوهر « الحرية » ومعنى « الموت » إذا تلازما فى كيان أزمة الفرد مع المجتمع من ناحية ، ومع الوجود من ناحية أخرى . والفنان يومئ لنا بأن السراب هو النتيجة النهائية لمأساة الحرية والموت معاً ، وليست عقدة أوديب إلا الهيكل الرمزى لهذه الخاتمة ، أو هذا المصب الذى يجرى إليه الضائع والمضطهد، كما يؤدى إليه الطريق القصير والطريق المسدود على السواء .

قبل أن ندخل إلى قلب العالم السراب مع تجارب كامل رؤبة لاظ ، ينبغى أن نستعيد كلمات يونج حول الشخصية . فالواقع أن يونج يستخدم كلمة « شخص » للدلالة على الدور الذى يلعبه المرء فى الحياة. وهذه الصورة ليست حقيقية لأنها لا تمثل الإنسان كما هو فى جوهره. لذلك فهى غير فردية وغير مقتصرة على الشخص بالمعنى الصحيح بل هى بديل عن الفردية ، والشخص حسب تعريف يونج هو فى الحقيقة شريحة Slice من النفس الجماعية . سوف يعنينا هذا التفسير فى التعرف على نوع الازدواجية فى شخصية السراب . إن تجربته الأولى مع الحياة كانت الطفولة المتوثبة إلى الحرية ، فقد انسل من الشقة هارباً ليلعب مع أترابه الصغار غير مبال بصوت أمه فى غمرة فرحته الشديدة وهو يأخذ مكانه فى حلقة اللعب . إلى أن نشب خلاف بينه وبين الصبية فانهالوا عليه ضرباً ثم جاء البواب فنقله إلى أمه يكاد يكون فاقد الوعى . أما هى فقالت له بعنف « إن الله يغفر كل شىء إلا من يعاند أمه » . وأما هو فقد كان يختزن فى أعماقه شيئاً آخر فقال « آلمتنى هزيمتى

أمامها أضعاف ما آلمنى الضرب » . وحدثت التجربة الثانية فى ظروف مشابهة حين قدم إليهم ذات يوم خالته وأبناؤها ، فألقى بنفسه فى أحضان اللعب بشراهة وبهم ، وأخيراً حان يوم الوداع فقالت له أمه « عد إلى كما كنت لا تفارقنى ولا أفارقك » ومنذ ذلك الوقت راح يقلدها إذا صلّت « ولعلها وجدت الفرصة مناسبة فمضت تلقننى مبادئ الدين كما تعرفه . عرفت الدين مبتدئاً بالجنة والنار ، فانضافت إلى معجم مخاوفى كلمات جديدة » . وأدت هذه الحال لأن يتأخر إلى سن السابعة دون أن يتعلم حرفاً أو يلتحق بمدرسة . وأقبلت اللحظة الحاسمة أو التجربة الثالثة التى اضطر فيها جده لأن يدفعه إلى أبوابها . فوقف ينظر إلى التلاميذ فى الفناء « بخوف » وطار خياله إلى البيت فتمثلت له أمه وحيدة وتساءل : ترى هل نسيتنى ؟! ثم قرر أن يكون ذلك اليوم الأول والأخير . ولم يكد يصل إلى البيت حتى انفجر باكياً وهو يتمتم بين ذراعى أمه « لن أبتعد عنك ما حييت » غير أن جده لم يوافق قط على هذا التدليل فعاد به إلى المدرسة ليخطى مرة أخرى وهو ينادى المدرس قائلا « يا نينة » بدلا من أن يناديه « يا أفندى » . ومنذ تلك اللحظة كانت حياته المدرسية «شقاء كلها» حتى أنه لم يعرف صديقاً طوال عمره . ويوماً قرئت عليه فى حصة الدين هذه الآية « فإذا جاءت الصّاخّة، يوم يفر المرء من أخيه وأمه وأبيه » . . . إلخ ، فزلزلته هذه الكلمات « وكانت أول نذير لى عن مأساة الحياة » . وربما كانت هذه التجارب الثلاث بمثابة التحديد الفنى لعلاقة «أوديب» بالعالم ، وهى علاقة رمزية إلى حد ما . فيقول رانك : إن فقدان البصر — عند أوديب — يمثل رجوعاً إلى ظلمة رحم الأم ، واختفاؤه النهائى يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى داخل الأرض الأم . إن أوديب المصرى عند نجيب محفوظ لا يفقد البصر العينى ، ولكنه يفقد البصيرة الداخلية فيصاب بالعجز الكلى والشلل التام . إن تجربته الرابعة — وهى الأولى بصورة ما — كانت هروب شقيقته مع رجل تزوجها فى مدينة أخرى وأنجب منها طفلة . فهو يسأل : لماذا هربت من أمى إلى رجل غريب ؟ ولا يجيبه أحد إجابة شافية ، كان يعلم أن أباه — منذ طلق أمه — يعيش مع ابنه الأكبر وابنته الأخرى فى دنيا من الذهول ، فى عالم محكم الغلق بالثراء والخمر . . . ولكنه لم يدر لماذا هربت أخته مع رجل غريب ولم تحضر إليهم عند جده وأمه ، لقد عرف الجواب فى تجربة قاسية مريرة لوثت حياته كلها بظلال قدرية صارمة :

« جاءنى العون من حيث لا أدرى ، فتطوعت الخادمة لإماطة اللثام عما حير خيالى وألهبه . كانت تكبرنى بأعوام ، وكانت دميمة قبيحة . . صارحتنى مرة بأنها تعلم أموراً خليقة بأن تعرف . وانجذبت إليها على قبحها فى اهتمام وسرور ، وواجهت التجربة بلذة وسذاجة » . ومن الطبيعى أن تضبطهما الأم بعدئذ فتطرد الخادمة حقاً من البيت ، على أنها لم تنجح مطلقاً فى طردها من مكان أكثر خطورة من كيان كامل وأعماقه . من هذه اللحظة تصبح الخادمة الدميمة بديلا لاشعورياً للأم : البديل عن الخوف والعجز والطفولة المتوقفة عن النمو . فإذا سمع رجلا ما تقدم إلى جده ليخطب أمه تصور ما حدث لشقيقته وما حدث بينه وبين الخادمة ، وارتمى فى أحضانها وهى ترفض الزوج الجديد « لن أفارقك ما حييت» . ومن ثم كان يوماً تاريخياً حين اكتشف بنفسه الاستمناء الذاتى « فقضيت وحدتى فى لذة جنونية » . إلا أن عشق الدمامة والقذارة ظل سره — أو داءه — الدفين « إذا طالعت وجهاً ناضراً مشرقاً يقطر نوراً وبهاء ملكنى الإعجاب وبردت حيوانيتى . . وإذا صادفنى وجه دميم ذو صحة وعافية أثارنى وتملكنى ، واتخذته زاداً لأحلام الوحدة وعبثها » . كان الحلم هو البديل الأسطورى للواقع المغتال ، كان السراب منذ البداية هو القدر الوحيد . كان يمكث فى الفصل غائباً عما حوله ، وخياله يصنع المعجزات ، يحارب ويقتل ويقهر ، يمتطى متون الجياد ويعتلى الطائرات ويقتحم الحصون ويستأثر بالحسان وينكل بالتلاميذ تنكيلا مروعاً ولم تقف أحلامه عند حدود الأرض ، فارتفعت إلى ألوية السماء « وكان إيمانى قديماً راسخاً يعمر قلبى وروحى بحب الله وخوفه معاً . وقد أديت الفرائض فى سن مبكرة أخذاً عن أمى ومحاكاة لها . ولما أوجدت لى اللذة الخفية شعوراً بالذنب لم يكن لى به عهد قوى شعورى الدينى ، ولفحت إيمانى لهفة حارة إلى الله ورحمته فما ختمت صلاتى مرة حتى بسطت يدى مستغفراً . بيد أن أشواقى لم تقف عند حد ، وانقلبت طلعة لمعرفة الله وتمنيت من صميم فؤادى لو كان أتاح لعبيده رؤيته وشهود جلاله الذى يحيط بكل شىء ويوجد فى كل مكان . وسألت أمى يوماً :

— أين يوجد الله ؟

فأجابتنى بدهشة :

— إنه تعالى فى كل مكان .

فرنوت إليها بطرف حائر ، وتساءلت فى خوف :

— وفى هذه الحجرة ؟

فقالت بلهجة تنم عن الاستنكار :

— طبعاً استغفره على سؤالك هذا .

واستغفرته من أعماق قلبى ، ونظرت فيما حولى بحيرة وخوف .. وشق على النزاع المتواصل فانتهى بى إلى التفكير الجدى فى الانتحار .. وجدتنى لأول مرة ألقى على الحياة نظرة عامة شاملة متأثراً خيط الحياة من البداية إلى النهاية ، حتى لم أعد أرى منها إلا البداية والنهاية متعامياً عما بين هذا وذاك . ميلاد وموت هذه هى الحياة ! .. وقد فات الميلاد فلم يبق إلا الموت . سأموت وينتهى كل شىء كأن لم يكن ، ففيم تحمل هذا العناء ؟ ! » .

هذا النص يدلل بغير عناء على رمزية جميع الأحداث : فالتوقف أو (التثبيت) عند الطفولة ، فالخوف ، فالعجز ، فالاقتناع بعبثية الوجود ، تتخذ من مركب أوديب نقطة انطلاق لها إلى تجسيد العالم — السراب ، فى شخصية تراجيدية محددة الأبعاد . ويقول رانك: إن المأساة الروائية حين ترمز إلى الأم وعقوبات البطل الأسطورى بسبب إثمه المحزن ، تتم فى صورة مختلفة للرغبة الأصيلة المكبوتة . وفى فن المأساة حيث يتخذ الكائن البشرى الحى نفسه كهدف له ، تعيش الصفة البدائية المخيفة للرغبة الأصيلة المكبوتة كإثم محزن فى شكل مخفف ، ويستطيع كل فرد بشرى متفرج أن يعيد تمثيل هذا الإثم عن طريق العودة إلى اختياره بصورة مستمرة . ويستطرد رانك : لقد نتجت الثقافة المصرية بفاعلية ثلاثة عوامل يمكن إرجاعها إلى المحاولة الأولى لكبت الموقف الإيجابى حيال الأم الذى يبدو فى نظر العالم الاسيوى أنه أدى إلى تقدير جنس سام للأم الأصلية . أما الفكرة المسيحية الخاصة بالإثم التى لانزال نعيش تحت سيطرتها كما نعيش تحت سيطرة فكرة الخطيئة اليهودية، فهى رد فعل لميول إرادة الإنسان الإيجابية الخلاقة ، وإلى رغبته الجريئة فى أن يصبح ليس فقط عالماً بكل شىء كالإله ، بل أن يصبح الله نفسه ، إن معرفة النفس تؤدى فى النهاية إلى وعيها الدائم بذاتها .

نجيب محفوظ يصوغ إذن العالم — السراب فى شخصية تراجيدية مزدوجة ، إلا أن ازدواجها عنا لا يتفق مع الدلالة الاجتماعية للتعبير . كما أن ازدواجية السراب هى النقيض المقابل لانقسام الشخصية فى البطل التراجيدى . فهى خاصة بالفرد من غير أن يرتدى أقنعة اجتماعية ، ولكنها أيضاً لا تخص الفرد من الداخل حيث يقتصر الصراع على نقائض النفس البشرية . وإنما يدور الصراع فى كامل رؤبة بين الفرد والشخصية ، بين التفرد والنموذج ، بين الذات والحرية .. لذلك كان « انعدام الثقة بالنفس » مظهراً للغلاف الذى يحوط فردية كامل برعاية الأم وتدليلها وتنميتها لثمار الخوف والعجز فى أعماقه ، ومساهمتها الفعالة فى (تثبيت) إنسانيته عند مرحلة الطفولة . لهذا كان التفكير الجدى فى الانتحار والاقتناع بلا جدوى الحياة من نتائج الانشطار المأساوى بين الفرد والشخصية فى التكوين الذاتى لكامل رؤبة . فصراعه الدائم للتحرر من أغلال أمه لم يكن سوى الصراع الأكبر بين الذات والحرية . . . ومن هنا كانت المعرفة أو الوعى بالذات والعالم ، هى المحور الدرامى للمأساة ، بينما كان الجنس والخبز إطاراً رمزيًّا للأحداث . أى أن الوضع الأوديبى — كما يدعو رانك العلاقة بين الابن والأب والأم — هو المادة الخام التى صاغها الفنان على نحو جديد متفرد . ولقد حاول كامل أن ينتحر بالفعل ، كما أنه التقى بوالده لأول مرة — برفقة جده — فى محاولة يائسة لأن يقوم بإعالته . وذهب إلى المدرسة الثانوية « فداخلنى إحساس بالحرية لم يداخلنى من قبل » . . وتوالت عليه التجارب فلم يظفر من الحياة بصديق كما لم يظفر فى حياته بالثقة فى النفس ، وبالتالى لم ينل ما يتوق إليه من حرية. وانتهت المرحلة الأولى من العمر مع حصوله على البكالوريا ، انتهى الفنان من تحديد الجذور التاريخية للمأساة . . ساعده على هذا التتبع التاريخى أنه لم يسلك قط طريقة المونولوج الداخلى بالرغم من استخدامه لضمير المتكلم . . لقد أتاح لنا أن نغوص فى أعماق الشخصية فى إطارها الموضوعى بالرغم من ذاتية التجربة . ولذلك كانت هناك المسافة الدائمة بين الماضى والحاضر، فارتدت القصة ثوب الذكريات المدعمة ببناء منطقى يرتب الأحداث وفق العمود الفقرى للمأساة ترتيباً محكماً . وما تلمسناه بين الحين والآخر من ثغرات لا منطقية ، فإنها لا تخرج عن كونها من منطق الأقدار . وهو العنصر التراجيدى الذى لا يستغنى عنه نجيب محفوظ فى تبويب الأحداث . فهو ما يزال يعتمد على التناقضات المتصارعة فى جزئيات

التجربة من جهة ، وبين مجموعة التجارب من جهة أخرى . من هنا يروى لنا « السراب » بضمير المتكلم فى صياغة ذهنية منطقية بعيدة عن المونولوج الداخلى ، فتجتمع لنا على صعيد واحد موضوعية الرؤية وذاتية التجربة. كذلك فهو لا يضع السراب فى إطار تاريخى محدد ، ومع هذا يتبع منهج التقسيم الزمنى للرواية إلى مراحل هى نتاج تقسيم مفصل إلى تجارب . . وهكذا ، فإننا نلتقى فى تلك المرحلة الأولى بالجذور التاريخية للمأساة ، وتظل — هذه الجذور — على طول الرواية جزءاً لا ينفصل عن لوحة التجربة ككل ، فإذا بها جذور وفروع فى نفس الوقت ، هى المقدمات والنتائج فى آن واحد . أى أن بذرة المأساة هى المأساة بعينها .

تبدأ المرحلة الثانية لندخل مباشرة إلى جوهر المأساة ، إلى قلب العالم السراب ، فإذا كانت الجذور فى المرحلة الأولى تقول: إن الخادمة الدميمة هى البديل اللاشعورى للأم ، هى البديل عن الخوف والعجز والطفولة المتوقفة عن النمو ، وإذا كان الحلم هو البديل الأسطورى للواقع المغتال ، فإن السراب — منذ البداية — هو القدر الوحيد . على سلم الترام فى طريقه إلى العمل ، بعد أن فشل فى كلية الحقوق وتوظف بالبكالوريا فى إحدى المصالح الحكومية ، التقى بعنصر الخلخلة فى الوضع الأوديبى . التقى بفتاة لا علاقة لها بفتيات أحلامه ، فتاة صيغت على نسق من نقائض الدمامة . وأحس ارتياحاً عميقاً فى لقائه بها « ما أحوجنى إلى رفيقة لحياتى فى مثل كمالها » وبدأ خياله النشيط يصورها له فى رداء طويل تحوط بها هالة من الوقار والاحتشام ، وتواصلت أيام دون أن يفصح عن رغبته ، « وأحرقتنى الرغبة فى إثبات وجودى ، ولكن شدنى عجزى إلى موقفى لا أتعداه » . وأقبل على تجربة الحياة الكبرى مزوداً بهذه الباقة التى لا تنفد من التناقضات بين الحلم والواقع ، بين الحبيبة والأم ، بين صورة الحب وصورة الجنس، بين الجمال والدمامة ، وأخيراً بينه وبين هذه كلها . وهى تناقضات تعيش فى داخله ضمن دائرة محكمة من القدر الصارم . فهو يمارس عادته ذات « اللذة الجهنمية » وينام فى حضن أمه ، ويتوق إلى طيف حبيبته ، ويعيش مع أحلام شيطانية لا تهدأ . . فى وقت واحد .

الفنان حريص على أن يعطى حلم اليقظة فى حياة كامل دوراً هاما ، فاليقظة وأحلامها هى المرآة الوحيدة لازدواجية الشخصية فى العالم السراب ، وهى الصدى

الوحيد للصراع بين الذات والعالم ، بين الإنسان والحرية . لهذا كان الزواج فى أحلام اليقظة جنة وكانت الأم فى عداد الأموات . ومن هنا يأتى دور الخمر فى حياة كل شخصية مزدوجة ، وكم بالأولى فى العالم السراب .

لقد شرب الكأس حتى الثمالة ، وعرف الطريق إلى أوكار الدعارة . وعاد إلى البيت مهيض الجناح « يمضنى الشعور بالهزيمة والإخفاق والخيبة . لم أكن أتصور أن يتمخض الحلم المرموق عن هذه البشاعة الفظيعة » . ولكنه لم ينس نشوة الخمر فآنس منها رفيقاً طيباً للوحدة والفراغ الرهيب معاً . وهنا تبدأ المرحلة الثانية من المأساة فعلا ، بداية التركيز على الجانب الاقتصادى ونشأة أسرة برجوازية صغيرة . . إذ مات الجد و « لست أعلم شيئاً على الإطلاق عن الكفاح الذى يشق به الناس فى سبيل الحياة » ومن ثم كانت مرارة الخيبة وراء كل أمل جديد وتجربة جديدة . ولا يتورط الفنان فى البقاء على سطح التجربة حيث تطفو المشكلات الاقتصادية والاجتماعية ، وإنما يظل فى باطن التجربة يتحسس الملامح النفسية للتحول الاجتماعى. يتذكر كامل أن أباه انتظر على مضض موت أبيه ، وكيف ساقه الجزع إلى الشروع فى الجريمة التى قضت عليه بالحرمان من ثروة واسعة ، والآن هو يعانى نفس المشاعر التى عاناها أبوه قبل ثلاثين عاماً « ولعله لو كان لى بعض قوته لسلكت الطريق الذى سلك » وداخله سخط شامل على الوجود كله . هكذا كانت الأحلام والخمر هى الزاد الوحيد لحياة جناحاها العجز والفقر . فراح يتصور ما ينبغى أن تمضى إليه قصة حبه ، وما يجب أن يكون عليه المجتمع من قيم : الغريب فى الأمر أن المقامرين جميعاً يخسرون ولا أدرى من يربح إذاً . الظاهر أن الله خلق ثروة محدودة واحدة ، لا يتغير مقدارها ، ويتغير حظ الناس منها وإلا فلماذا لا يثرى الناس جميعاً . لو أحب الناس جميعاً الخمر كما أحبها واستهانوا بالمال ، لأمكن حل مشكلة الدنيا بكلمة واحدة ، إن قيمة المرء الحقيقية فيما يعمل من شر ، كيف أصدق أن إلهاً عظيماً سبحانه يحرق مخلوقاً مثلى لأنه يشرب الخمر . وقد أسهم الأب بقدر مساو لنصيب الأم فى صنع المأساة. لا لأنه لم يوافق أن يعطى ابنه مليما كى يتزوج من حبيبته ، بل لأن قوله « الزواج شىء سخيف لم أحتمله أكثر من ليلة واحدة » كان كإصبع الديناميت الذى فجر فى أعماق الشخصية ما كان راقداً فيما يشبه السبات .

يقول رانك إنه لذلك يجب التمييز بين الرغبة الجنسية المحرمة وبين الأفكار التي يكونها الولد عن الأب. فالأولى هي رمز الخلود الفردي الذي يتشبث به المرء كي يتخلص من إكراه الخلود العرقي في الجنس وفي نفس الوقت يحمي الفرد نفسه من قبول دور الأب الجديد. ويترجم نجيب محفوظ هذه الكلمات في السراب بأن ينطق كامل في وحشية غريبة عليه «موته وحده بيده أن يغير وجه حياتي، اجل لا أمل ألبتة إلا في موته» ويبدأ حلم اليقظة دوره، فلا يكون ثمة وجود للآب ولا للأم. أما هو فقد تحول إلى دمية تسير بقوة الدفعة الأولى «وكأني لست من هذا المجتمع فلا أدري شيئاً عن آماله وآلامه، قادته وزعمائه، أحزابه وهيئاته، ولكم طوقت أذني أحاديث الموظفين عن الأزمة الاقتصادية وهبوط أسعار القطن وتغيير الدستور فلم أكن أفقه لها معنى أو أجد لها في نفسي صدى. لا وطن لي ولا مجتمع، لا لأني أسبق الوطنية ولكن لأني لم أدركها بعد. ولعلي أشعر أحياناً بأني أحب الناس جميعاً، الناس كشيء معنوي عام. ولكن ما كان أحد من هؤلاء الناس – إذا اتصلت أسبابه بأسبابي– إلا ليثير في نفسي الجفاء والنفور، وحتى إيماني العميق لم يستطع أن يستنقذني من هذه الوحشة المخيفة. فضلا عن أنه أثقل ضميري بالقلق والتأنيب، وأوسعني إحساساً حاداً بالخطيئة من جراء العادة المجنونة التي استبدت بي.. لذلك كان إذا جاء يوم الأحلام انطلقت إلى حانتي بسوق الخضر لا ألوي على شيء، وطلبت الدورق الجهنمي الذي لم يعد لي من عزاء سواه».

هكذا ذاق لذة اليأس في سرور هذياني غريب، وهو يخطو في طريق الزواج الخطوة الأولى، فقد تلاشى – مؤقتاً – شبح الأم في كئوس الخمر وأحلام اليقظة وموت الأب، وتصور أنه أزاح – إلى الأبد – أضخم سد اعترض حياته، وخيل إليه أنه تحول إلى عملاق جبار يخر له الموت نفسه صريعاً بضربة واحدة. وأصبح حلمه الوحيد هو «الجزيرة المهجورة» التي تضمه مع حبيبته في لقاء أبدي لا يموت.

وهكذا بدأت المرحلة الثالثة من المأساة بتحقيق الأمل والحصول على الزوجة الجميلة الوقور المحتشمة. ولكن.. هل تجاوز أضخم سد اعترض حياته الفعل؟ هل استطاع أن «يزيح» «الأم» والخوف والعجز والتوقف عند مرحلة الطفولة؟ بل هل تستطيع الزوجة أن تكون «عاملا حاسماً في التجاوز والتخطي؟ الحق أن الفنان اختار هذه الفتاة الوقور «زوجة» لكامل رؤبة، لتكون بمثابة الفتيل الذي يؤجج نيران المأساة اللاهبة في وجدانه.. فالتثبيت السيكلوجي عند مرحلة

الطفولة هو بعينه التوقف الجنسى عند عتبات الدمامة . وبالتالى فإن الزوجة الجميلة ليست إلاّ بديلا شرعيًّا للخادمة القديمة من ناحية ، كما أنها النقيض العاطفى للأم. وإذًا ، فهى عنصر تراجيدى يسهم فى تفجير المأساة فنيًّا وإنسانيًّا . فى المستوى الفنى تصبح هى التجسيد الدرامى لجوهر الأزمة ، فهى مرآة العجز التام من جانب الشخصية التى صاغها الفنان فى الإطار الأوديبى ، فكأن العجز الجنسى هو المرادف للشلل الكامل . ومن ثم تكون المرأة الدميمة التى التقى بها فيما بعد هى البديل اللاشعورى للخوف والعجز والتثبيت ، فقد كانت الأنثى الوحيدة التى « لم يعجز » عن القيام بعلاقة جنسية كاملة معها . كانت الدمامة هى مرآة الحرية بحق . وكان الصراع بين الحاجة إلى الزوجة والحاجة إلى العشيقة هو الصراع بين الواقع المشوه والحلم ، بين العبودية والحرية المهيضة الجناح ، بين العالم البشع والعالم السراب . لقد سبق لفرويد أن فسر عقدة أوديب كنتيجة للنزاع بين (الواقع) كما يمثله الوالدون والمجتمع وبين شهوات الطفل غير المعقولة . أما فروم فيرى عقدة أوديب تعبيراً عن نزاع بين كفاح الإنسان الشرعى فى سبيل الحرية والاستقلا ل ، وبين تلك الأوضاع الاجتماعية التى تعترض تحقيق الذات والا ستقلال . لهذا لم تكن مصادفة أن يصوغ الفنان شخصية كامل فاقدة للوعى السياسى والاجتماعى والوطنى فى الوقت الذى تنطق فيه إحدى الشخصيات الثانوية « أرى الآن المصريين جميعاً يعيشون فى سجن كبير. » أى أن مكونات الشخصية الرئيسية فى القصة من خوف وعجز وتوقف تام عن النمو ، ارتفعت بالوضع الأوديبى للأحداث إلى مستوى الرمز الشامل لقضية الحرية بشكل عام ، ومأساة المعرفة — أو الوعى — بشكل خاص ، وإن حلقت هذه المأساة بجناحين من أزمة الخبز وأزمة الجنس . ولعل البناء الفنى هو الذى حدد الطبيعة الرمزية للوضع الأوديبى هكذا : فقد كانت بذرة المأساة هى التثبيت عند حدود التعلق المفرط بالأم ، واللذة اللانهائية فى ممارسة العلاقة الجنسية مع أشباح الدمامة والقبح . وعند ما نمت الشخصية مع جريان الأحداث لم يحدث النمو فى واقع الأمر إلا من الناحية الشكلية ، من ناحية المظهر . أى أن كامل — وهو شاب — لم يكن إلا الطفل المدلل الذى عرفناه فى بداية القصة . ومن ثم كان طبيعيًّا أن يعجز عن اللقاء الجنسى مع زوجته الجميلة التى تنطبق مواصفاتها فى الحقيقة على الأم . كما كان طبيعيًّا للغاية أن ينجح هذا اللقاء مع المرأة الدميمة التى تنطبق مواصفاتها على الخادمة . وعندئذ تقوم الزوجة — الأم بدور « الدمار » فى

حياة الشخصية ، وترتدى العشيقة — الخادمة ثياب «المنقذ» من الدمار ، غير أنه عندما رد إليه البصر «رأى سعادته سراباً» ! ! كانت المرأة هى فرصته «الوحيدة لاسترداد الثقة الضائعة» يقول كامل بين أحضانها «وشعرت من الأعماق برغبة إلى هذه المرأة ليست دون الرغبة إلى الحياة ، بل هى الحياة نفسها والكرامة والرجولة والثقة والسعادة . . . ولم أسائل نفسى عما إذا كنت قد أخطأت لأن ما استرددته من السعادة والثقة كان فوق الخطأ والصواب» كانت المرأة الدميمة توكيداً لا واعياً لذاته ، وتحقيقاً لاشعورياً لوجوده . الذات والوجود ؟ ! أجل هما المحور الحقيقى لذلك الصراع الجديد الذى بدأ بين روحه وجسده كما يقول ، وبين الزوجة الجميلة (أو الأم) والعشيقة الدميمة (أو الخادمة) كما تقول الأحداث ، وبين التثبيت والنمو كما يقول فرويد ، وبين الفرد والعالم السراب ، أو بين الإنسان والحرية كما يقول نجيب محفوظ . يصف كامل المرأة الدميمة قائلا «وكانت تملؤنى ثقة لا حد لها ، فلم أكن أحمل لشىء هماً . ولولا ما كان ينتابنى من قلق ، منشؤه ذلك الانفصال المخيف بين روحى وجسدى ، لتمليت الحياة صفاء خالصاً» والروح هنا هى الزوجة الأم ، الطفولة ، العجز ، والجسد هو العشيقة ، الدمامة ، النمو ، الحرية . والمرحلة الرابعة من المأساة هى الخاتمة التلقائية العفوية لهذا البناء القدرى . فالزوجة العذراء (تخون) طفلها «البكر» فى نظرها فتموت على مشرحة الخيانة وعشيقها الطبيب يحاول إنقاذها . تنتهى المأساة إذاً ، بانفصال أبدى بين الروح والجسد ! ماتت الزوجة وماتت الأم ، وبقيت العشيقة الدميمة . واجتاحت كامل ثورة عارمة «تتحدى قوة الموت» واستحال شخصاً جديداً مخيفاً «غير الشخص الذى عرفه العالم قرابة ثلاثين عاماً» ، «لقد تمخض خضوع العمر عن ثورة جائحة» ثورة إلى أين ؟ يجيب فى صدق عميق «آه ، لا يمكننى أن أولد من جديد» أما الله «ألا يزال أرحم الراحمين ، وداعاً فلن أعبده بعد اليوم ، وأحسبنى منذ اليوم فى عداد الأموات . نمت دهراً طويلا غائباً عن دنياى المتجهمة فما ألذ أن أنام إلى الأبد ، لم تكد تبقى ثمة حياة إلا فى خيالى» . انفصلت الروح عن الجسد ، تبعثرت نقائض الصراع ، ولم يعد هناك سوى السراب . والتعبير الفكرى عن العالم السراب هو التصوف «وإنما خلقت للتصوف . والتصوف ؟ لست أدرى ما هو على وجه التحقيق ! . ولكنه وحدة وعزوف وتكفير وما أحوجنى للوحدة والعزوف والتكفير» .

ولا شك أن ثالوث التراجيديا لم يتضح من قبل ، كما اتضح الآن فى خاتمة ملحمة السقوط والانهيار . فالعقاب والتكفير والغفران كامتداد لمعنى الخطيئة فى المأساة هى العناصر الرئيسية التى أسهمت فى صياغة العالم—السراب. لقد حاول الفنان أن يتجاوز إنسانه البرجوازى الصغير ، إنسانه المعذب إلى الأبد ، إلى عالم الخلاص، ولكنه لم يكتشف سوى السراب . فى المستوى الفردى تركزت عند نجيب محفوظ كافة الإمكانيات الفنية للبحث والاستكشاف . . ومع هذا تأكد لديه أن الضائع والمضطهد فى محاولتهما لاجتياز الطريق القصير أو الطريق المسدود ان يجدا سوى السراب . فالسراب هو النتيجة النهائية لمحاولة التجاوز ، وهى محاولة ملحمية بالرغم من كافة العناصر التراجيدية المشتركة فى صياغة المأساة . هى محاولة ملحمية لأن الصراع الغالب يتم بين الداخل والخارج . أما المحاولة التراجيدية فتتم فى كافة المستويات الداخلية والخارجية معاً . والصدق الموضوعى العظيم الذى التزم به الفنان هو الذى اتجه به — ملحمياً — إلى الضائع أو المضطهد . . لأن البطولة التراجيدية كانت من نصيب المنتمى فحسب .

* * *

لماذا أقول بأن البناء الروائى فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب ، هو بناء ملحمى ؟ لا شك أننى لا أستخدم هذا التعبير من قبيل المجاز ، لأننى ألمح بالفعل تشابكاً بين هذه الروايات الخمس — هو قريب الشبه من تشابك قصص بلزاك فى الكوميديا البشرية — كما أننى أرى الكثير من العناصر الملحمية ضمن هذه الوحدة الديناميه بين القصص . فكل قصة تؤدى إلى الأخرى بغير تعسف أو افتعال كأى حلقة تتماسك مع التى تليها فى سلسلة واحدة، والصراع الرئيسى فى كل قصة يدور بين الذات والعالم الخارجى، وقلما نشاهد صراعاً داخلياً بصورة رئيسية . لهذا كانت الشخصيات الأساسية هى شخصيات تراجيدية لا أبطال تراجيديين وهى شخصيات تصوغ فيما بينها البطولة الملحمية أى أن الضائع والمضطهد وعابرة الطريق القصير وعابرة الطريق المسدود والماضى إلى السراب، كل أولئك شخصيات تراجيدية إذا انفصلت كل منها على حدة، ولكنها تكون فى مجموعها « البطل الملحمى » ، وبمعنى آخر ، هى وجوه متعددة للبطل

الملحمى الواحد . وملحمية البطولة هنا فى الصراع الذى لا ينقطع بين الشخصية التراجيدية والواقع المحيط بها . إلا أنها ملحمية من نوع خاص متفرد، فقد عودتنا الملاحم فى معظمها على انتصار البطل فى النهاية ، والملاحظة السريعة على ملحمة نجيب محفوظ أنها دائماً ، ملحمة السقوط والانهيار . لذلك كانت هذه الملحمة القصصية ذات طابع تراجيدى وإن لم تكن من التراجيديا فى شىء . هى تكتسب طابعها التراجيدى من معنى القدر ومعنى الشر ومعنى الخطيئة ، وبقية المعانى التى تتسم بها التراجيديا . ولكنها لم تكتسب قط البطولة التراجيدية القائمة على الصراع الذاتى المضطرم الذى ينتهى بمأساة الشخصية العظيمة المنقسمة على ذاتها (وإن كانت التراجيديا فى نظر القرون الوسطى تعنى قصة أكثر منها تمثيلية — برادلى) . وأرجو أن يكون قد اتضح لنا من سياق الدراسة أن قدر نجيب محفوظ يقترب كثيراً من القدر الشكسبيرى الذى وصفه برادلى بأنه تعبير أسطورى عن جهاز أو نظام بكامله يؤلف فيه الأفراد جزءاً تافهاً لا يعتد به ، ويبدو أنه يحدد — أكثر بكثير مما يفعلون هم — ميولهم الفطرية وظروفهم ، وهذه تؤدى إلى تحديد تصرفهم ، وهو بالغ من العظم والتعقد حداً قلما يستطيعون معه فهمه فهماً تاماً أو التحكم فى تصرفاته ، وله خاصية واضحة محددة إلى حد يجعل أية تغييرات تطرأ عليه تولد تغييرات أخرى حتمية دون مراعاة لرغبات الناس وما يبدون من ندم . (ذهب عباس الحلو إلى معسكرات الإنجليز من أجل حميدة ثم اختصرت هى الطريق وذهبت إلى الإنجليز فى الحانات ، كل منهما منطقى تماماً مع نفسه . ذهب الحلو إلى الإنجليز ليأخذ حميدة وعاد ليجد الإنجليز سبقوه إليها بل هم الذين يقتلونه من أجلها . والكل منسجم مع تفكيره . إلا أن التعبير الأسطورى عن النظام الذى يؤلف الأفراد فيه جزءاً تافهاً لا يعتد به ، يخلق الثغرات التى تجعل المنطق الصارم يؤدى إلى التناقض الحاد ، أو كما عبر أراجون تجعل الإنسان يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا فترتسم خلفه علامة الصليب ، ونستطيع أن نتتبع هذه الظاهرة فى جميع أحداث الروايات الخمس) فإذا استطعنا أن نتصور البناء الفنى لهذه المجموعة من القصص فى الإطار الملحمى المشبع بجو المأساة لا بد لنا من اعتبار محجوب عبد الدايم وأحمد عاكف وحميدة وحسنين وكامل رؤبة لاظ بطلا ملحمياً — من نوع خاص — هو الإنسان البرجوازى الصغير فى مصر الذى يتضمن فى تكوينه المأساة المصرية

بكاملها ، ويرمز فى نفس الوقت إلى المأساة الإنسانية الشاملة . . وإذا كان الفنان قد استخدم النثر القصصى فى هذا البناء الملحمى ، ونحن فى النصف الثانى من القرن العشرين ، فإننى أعود بهذه الظاهرة إلى مرحلة الاضطراب أو الفوضى التى تميز بها تاريخنا الأدبى الحديث حيث التقينا بفجر العصر الحديث نحمل على أعناقنا تراث القرون الوسطى .

ومنذ «حديث عيسى بن هشام» إلى «زينب» إلى «حواء بلا آدم» نلتمس إرهاصات الصياغة الملحمية للمأساة المصرية ، غير أن التوقف عند حدود المعنى الرومانسى للمأساة — الذى عثر على امتداداته فى يوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله — قد جعل من روايات نجيب محفوظ الخمس نقلة خطيرة إلى الاتجاه الواقعى الذى يقترب بهذه المجموعة من القصص إلى المستوى الملحمى . . تماماً كما فعل بلزاك فى كوميدياه البشرية ، وكما فعل سنو فى الأدب الإنجليزى .

ولعله من السمات الملحمية البارزة على جبين الشخصيات التراجيدية فى ملحمة السقوط والانهيار مبدأ « النمطية والتفرد » فى الشخصية الواحدة ، أى أن تكون هذه الشخصية واجهة عرض مزدوجة كما يقول أنور المعداوى . فهى تشترك مع جميع الشخصيات فى بعض الصفات ، بل قد تجسد بعضاً من صفات العصر ، ولكنها تتميز فى نفس الوقت بصفات خاصة بها . وبالتالى فهى تشارك فى صنع مأساة الآخرين كما أنها تتسبب فى مأساتها الخاصة . ومن هنا تصبح نموذجاً وفرداً فى آن واحد . كذلك من هذه السمات « ازدواجية الشخصية » أى الشخصية التى لا تعيش حياتها ولا تحقق وجودها ، ولا يعنيها ذلك فى شىء ، بقدر ما يعنيها أن « تصل » إلى هدف صغير فى ثياب مزيفة أو قناع مضلل .

على أن أهم ما تتسم به ملحمة السقوط والانهيار عند نجيب محفوظ هو موضوعية البناء التراجيدى . فهو بناء موضوعى يرتكز أساساً على الإحاطة الشاملة بجوهر المأساة وعناصرها التفصيلية . لذلك يعتمد على التناقضات والمفارقات والتباين ، بالإضافة إلى الاختيار . ومعنى هذا أن موضوعية البناء الفنى شىء مختلف عن الحياد الفكرى . أى أن نجيب محفوظ يستكشف ملامح المأساة المصرية من وجهة نظر المنتمى إلى المأساة ، المنتمى المأزوم على وجه الخصوص ، ولكنه يصوغ

وجهة النظر هذه فى بناء موضوعى يقوم من زاوية رئيسية على الاختيار . فحين نكون غارقين فى مأساة — يقول برادلى — نحس نحو الأمزجة والتصرفات والأشخاص بمشاعر مثل الانجذاب والنفوز والعطف والدهش والخوف والفزع وربما الكراهية ولكننا لا ندين أحداً أو نحكم عليه . ونحن طوال وجودنا فى عالم المأساة نرقب ما يحدث ونرى أنه هكذا حدث وكان يجب أن يحدث . مدركين أنه أمر يرثى له « مخيف فظيع غامض » ولكننا لا ندين الفاعل أو نتساءل عما إذا كان تصرف القدر نحوه تصرفاً عادلا . ولا ريب أن القدر — هذه الثغرة التى تحدث لمنطقنا المألوف فى رؤية الأشياء — من عناصر البناء الموضوعى فى ملحمة نجيب محفوظ . هذه الملحمة التى تستلهم موضوعيتها من نظرية الفنان فى عملية الخلق الفنى من ناحية ، ومن طبيعة المأساة المصرية من ناحية أخرى . إننا نجد فى التراجيديا الشكسبيرية كما يقول برادلى إن المصدر الرئيسى للأزمة التى تولد العذاب والموت لا يكون قط مصدراً صالحاً . والصلاح لا يساهم فى إحداث هذه الأزمة إلا من جراء تورطه المؤسى مع نقيضه فى الشخصية الواحدة . فالمصدر الأساسى هو على العكس شر فى جميع الحالات . والنتيجة أنه إذا كان الشر بالذات هو الذى يحدث اضطراباً عنيفاً فى نظام العالم ، فإن هذا النظام لا يمكن أن يكون موقفه وديًّا من الشر أو سلبيًّا بين الشر والخير . إن الشر الذى يتصدى له الجهاز أو النظام القدرى والأشخاص الذين يكمن فيهم هذا الشر ليسوا فى واقع الأمر شيئاً خارجاً عن النظام ، بحيث يستطيعون مهاجمته أو يعجزون عن الانسجام معه ، لأنهم فى نطاقه وجزء منه « إنه هو نفسه يولدهم » إن الذى نحسه يتفق إلى حد مماثل مع فكرة أنهم هم أنفسهم أجزاء هذا النظام والمعبرون عنه ونتاجه ، وأن هذا النظام يدخل فى صراع واصطدام مستمر مع نفسه . ويبدو أن الكل أو النظام الذى يظهر الجزء الفردى نفسه عاجزاً أمامه إنما مبعثه التطلع إلى الكمال . ولا يمكننا بغير ذلك تعليل سلوكه نحو الشر .

على ضوء هذا التحديد نقول : إن نجيب محفوظ أثناء العملية الإبداعية لا يتعسف مع الواقع فيحنطه ضمن أطر حديدية من النظريات الفكرية . . . ولكنه يستلهم من الواقع بطريقة موضوعية تماماً بضع جزئيات يتم تنسيقها ، فى مستوى عملية الخلق ، وفق وجهة نظر المنتمى — المأزوم ، إلى المأساة . ونتتبع هذا المعنى على وجه مفصل فنربط بين اختيار الفنان للجانب المأساوى من الحياة إلى « صدق

موضوعى صارم » مع النفس من جهة ومع جوهر الحياة من جهة أخرى . ذلك أن قضية الحرية فى بلادنا هى قضية القضايا فى حياة البشر ، وبالرغم من ذلك فقد عاش تاريخنا مكبلا بأغلال العبودية منذ فجر أيامنا . ومن هنا كانت مأساة الحرية جوهراً حقيقياً لحياة الشعب المصرى ، كما كانت أجنحتها الثلاثة- الخبز والجنس والمعرفة - تفصيلا حقيقياً لمأساة هذا الشعب . ولا يؤكد على هذا المعنى إلا الفنان المنتمى إلى هذه المأساة ، وإن ظل هذا الانتماء فى إطار الحقيقة الموضوعية كما قال نجيب محفوظ بالضبط . ومن هذا المستوى تصبح قضية أو قضايا المأساة المصرية هى الخامة الماثلة لكيان ملحمة السقوط والانهيار ، وليست مسحاً اجتماعياً على الإطلاق كما توهم البعض . فليس المجتمع والتاريخ فى هذه الروايات الخمس إلا عناصر الإطار الموضوعى لمأساة الحرية فى الخبز والجنس والمعرفة من خلال قضية الضائع أو المضطهد أو الطريق القصير أو الطريق المسدود أو السراب . أى أن ثمة قضايا فكرية محددة تنسج محورها وتفاصيلها من خلال قضية كبرى شاملة ، وليس الإطار الاجتماعى أو التاريخى إلا تحديداً فنياً لموضوعية المأساة . ولا شك أن موقف الفنان المنتمى - المأزوم، من هذه المأساة لن يكون ،كما لاحظنا ، موقفاً متكاملا متماسكاً . ذلك أن أزمته الموضوعية (التى تستمد كينونتها الخاصة من أزمة الديمقراطية وانعكاسها على مثقفى البرجوازية الصغيرة) قد انعكست بصورة واضحة على منهجه فى التخطيط الفنى للمأساة ، إذ استطاع أن يضع كلتا يديه على جوهر المأساة المصرية - وهو أحد أبناء جيل المأساة فى تاريخنا الأدبى والاجتماعى على السواء - فحددها فى الحرية بأبعادها الثلاثة من إحدى الزوايا ، وفى علاقة الذات بالعالم من زاوية أخرى . كذلك استطاع أن يتعرف على الضائع والمضطهد والطريق القصير والطريق المسدود والسراب ، كمكونات للنسيج - أو التجميد - الحياتى للبرجوازية الصغيرة ، بينما الانتماء إلى اليمين أو اليسار هو التلخيص الفكرى - لا التجسيد - لاستقطابات هذه الشريحة الاجتماعية . نتبين انعكاس أزمة الانتماء عند نجيب محفوظ فى تفصيله لدقائق النسيج الأساسى للبرجوازية الصغيرة من ضياع واضطهاد . . . إلخ ، واعتماده المفرط على التلخيص والتعميم - وما يجنحان به إلى مثالية بعيدة عن الواقع - إذا تصدى للمنتسبين إلى اليمين أو إلى اليسار . كذلك تتضح هذه الأزمة فى صياغته لعلاقة الحرية بمأساة الخبز والجنس والمعرفة . .

فهو يربط بين هذا الثالوث فى مستوى مطلق هو البؤس بشكل عام، ولا يوضح الاختلافات الدرجية أو الكيفية فى المستوى الاجتماعى حيث ترتبط قضية الحرية بمأساة الخبز والجنس والمعرفة بصورة تتفاوت طبقياً من فئة إلى أخرى لهذا جاء الارتباط بين الحرية وأجنحتها الثلاثة أقرب إلى المنهج الرياضى الذى يصل بين المقدمات والنتائج بصورة جبرية بعيداً عن حرارة التجربة الإنسانية الحية التى لا تخضع فى كثير من الأحيان لهذه الخطوط العريضة. نشأ عن ذلك ما يشبه التسوية بين النسيج الأساسى للمأساة (الضائع ، المضطهد . . . إلخ) واستقطاباتها الفكرية (المنتمى إلى اليمين أو اليسار) بينما كان الارتباط التفصيلى بين مأساة الحرية والمجتمع المصرى — الذى أدى به لأن يتعلق بالبرجوازية الصغيرة كنموذج ومثال — كان يؤدى به هذا الارتباط الحى الناجم عن تشابك التجربة الإنسانية لا عن معادلات رياضية ، إلى اعتبار أن المنتمى اليسارى هو النموذج الأكثر كمالا والمثل الأكثر حياة فى تجسيد قضية الحرية فى ظل القهر الذى يعانيه أضعاف أضعاف النماذج الأخرى فى المجتمع الطبقى المتخلف حضارياً .

غير أن نجيب محفوظ قد أفاد من المنهج العامى فى التعرف على الواقع تعرفاً حميماً . ذلك أن أسس البناء المأساوى فى ملحمة السقوط والانهيار لم تخرج عن القوانين الأساسية للمنهج الجدلى : الترابط — التناقض — الحركة — التغيير . هذا لا يمنع أن أزمته كمنتم انعكست على استخدامه لهذا المنهج . فقد أفاد منه فى المستوى الفنى أضعاف إفادته منه فى المستوى الفكرى . كان الترابط بين الأحداث والظواهر والأفكار والشخصيات يخلق فى القصة تماسكاً قوياً بين المقدمات والنتائج . . . ولم يكن هذا يتم بمعزل عن الصراع الذى لا ينقطع بين جزئيات التجربة الإنسانية ككل . بل إن التناقضات المستمرة بين المواقف من جهة ، وبين الأسباب والنتائج من جهة أخرى هى التى خلقت ما أدعوه بالوحدة الدينامية فى العمل الفنى . وهى دينامية لأنها تقوم على الحركة الدائبة المستمرة التى تشيع فى البناء الملحمى حياة وحرارة قلما نحصل عليهما فى الأعمال القائمة على التشويق المفتعل . فالحركة الداخلية فى العمل الأدبى تؤدى إلى التغيير فى مجرى الأحداث أو فى حياة القارئ على السواء . والتغيير فى مفهومه الجدلى العميق لا ينبغى أن يقترن فى أذهاننا

بالصور الجميلة المتفائلة . فالحق أن نهايات حلقات ملحمة السقوط والانهيار تكتسب لونها الأسود عن جدارة . ومع هذا فإرادة التغيير كامنة فى هذه النهايات التى لا تنفصل عن مقدماتها . فالحصيلة الختامية التى نفوز بها هى أن جميع الطرق مسدودة أمام الوسائل الفردية للتمرد ، ولم يعد هناك سوى الثورة الشاملة . لقد أكد نجيب محفوظ – بالرغم من أزمته كمثقف وتمشياً مع صدقه الموضوعى مع النفس والواقع – أن محاولات الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير والطريق المسدود تؤدى جميعها إلى السراب . وأن حقيقة التغير الجذرى كامنة فى أحد الجناحين اللذين يلخصان الاستقطابات الفكرية فى المجتمع . هذا الجناح هو اليسار على وجه التحديد . وإذا كانت مأساوية المحاولات البعيدة عن اليسار تتم من خلال أزمة الوعى ، فإن مأساوية المنتمى اليسارى تتم من خلال ذروة الوعى ، فالتناقض مع المجتمع والسلطة الطبقية .

أى أن المأساة فى الحالين هى عصارة الحياة المصرية إذا شئنا أن نكون صادقين أولا ، وموضوعيين ثانياً . يقول نجيب محفوظ فى حديث له « لم أتعمد الحزن لكننى كنت حزيناً بالفعل ، ومن جيل غلب عليه الحزن حتى فى لحظات البهجة ، ولم يوجد به سعيد إلا من كان لا مبالياً أو من الطبقة العالية غير الشعبية » . ويؤكد أن اهتمامه بالفكر الاجتماعى « مبعثه الشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى كما ترى فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية » ، ثم يقول « لم يلق شعب ما لقيه الشعب المصرى من الاضطهاد »[1] .

يجب أن نضع فى اعتبارنا هذه الكلمات المباشرة من الفنان ، ونحن نرصد العلاقة بين الواقع والرمز فى ملحمة السقوط والانهيار ، العلاقة بين الأسطورة والمأساة .

---

(١) الآداب – يونيو ١٩٦٠ .

الفصل الثالث

المنتمي بين الدين والعلم والاشتراكية

« الفيلسوف هو الذى يضيف جديداً إلى الفلسفة الإنسانية ، أما الأديب المتفلسف فهو الذى يعبر تعبيراً فنيًّا عما يأخذ به من هذه الفلسفة . وهو يفيد الفلسفة بذلك لأنه يحولها إلى تجربة تعيش فى النفس البشرية » .

يؤكد نجيب محفوظ بهذه الأسطر القليلة حقيقة هامة نستطيع أن نجتلى عناصرها فيما كتب من أعمال أدبية ، فهو يصوغ وجهة نظر فكرية شاملة للإنسان والكون والمجتمع فيما تتضمنه هذه الأعمال من شخصيات وأحداث ومواقف . ووجهة نظر نجيب محفوظ لم تتكامل فى رواية واحدة ، بل لعلها لم تتكامل إلى الآن. غير أن هناك بعض الخطوط الرئسية التى تزداد وضوحاً وثباتاً فى كل عمل جديد . هذه الخطوط تشكل المحور الأساسى الذى تدور من حوله مختلف أفكاره القديمة والجديدة ، وتنسجها مختلف أدواته التعبيرية . ويبدو هذا المحور فى جلاء تام فيما يمكن ملاحظته من إلحاح الفنان على مجموعة من النقاط . وربما كان الانتماء إلى اليمين أو إلى اليسار أو كليهما معاً ، فى مقدمة النقاط التى تحدد طبيعة المحور الدرامى فى مآسى نجيب محفوظ الروائية . ولا تجىء قضية الانتماء فى المقدمة عبثاً ، وإنما لترسم بعدئذ الطريق لكافة النقاط التالية .

فالنماذج البشرية الأخرى كالضائع والمضطهد وغيرها ، نراها دائماً بين قوسين هما اليمين واليسار . واليمين غالباً هو الموقف المتدين المستقر على جدران السلف . واليسار غالباً هو ذلك الموقف العلمى من الدين والمجتمع . أى أن الدين عند اليمينى واليسارى على السواء ، هو نقطة البداية فى قضية الانتماء . وهو وضع يخص الحضارة العربية بالذات ، لأن المسيحية فى الغرب هى من ناحية بضاعة مستوردة من

الشرق ، ومن ناحية أخرى لا تثبت طويلا أمام تحديات العلم الأوربى . وانعدام الإيمان بها – ثالثاً – لا يهدد أنظمة الحكم القائمة حديثاً ، ولا يضع المواطن الغربى فى صف اليسار .

أما نحن فالأمر مختلف إلى حد كبير . إن التدين من العناصر الأصيلة فى تكويننا الحضارى . والتدين أحد الأسلحة الخطيرة فى أيدى اليمين . لهذا كان المنتمى إلى اليسار فى موقف « رد الفعل » من الدين والمتدين معاً ، وبصفة دائمة . إنه يجد نفسه وجهاً لوجه أمام حضارة كاملة يريد تغييرها . ويجد نفسه مرة أخرى وجهاً لوجه أمام نقطة شائكة وهى أن « أدوات التغيير » ليست صناعة محلية . إنه فى مأزق لم يعرفه الثورى فى الغرب . وهو فى مأزق نفسى مرير ، فبينما يتسلح الأوربى بالماركسية – وهى صناعة أوربية – فى وجه الدين المسيحى وهو بضاعة مستوردة ، يفاجأ الثورى فى الشرق بأنه يقف فى الطرف المقابل: يستورد العلم ونظريات التغيير من أوربا ليواجه حضارة متدينة منذ آلاف السنين. لهذا يكون موقف المنتمى إلى اليسار فى بلادنا هو رد فعل لجوهر هذه الحضارة . وردود الأفعال تتسم بالتضخم والانفعال والمبالغة . ومن ثم يصبح الموقف من الدين هو نقطة البدء عند اليسارى العربى. وليس كذلك ، موقف المنتمى اليمينى من الدين . . لأنه يرى فيه منذ البداية مسنداً مريحاً للكسل العقلى ، وعاملا خطيراً فى توطيد مصالحه الاجتماعية . فأغلبية الجماهير الشعبية متدينة ، وجاهلة، وبالتالى يمكن الاعتماد عليها من هذه الزاوية ، خاصة إذا كانت هى الهدف فى الاستغلال الاجتماعى. ومما يزيد وقف اليسارى العربى تعقيداً أنه يرتبط باليسار السياسى عن طريق الفكر . فهو يرى فى النظريات المادية العامية حلولا لأزمته الشخصية . وأزمته الشخصية الأولى هى الصراع بين الدين والواقع . تجىء المشكلة الاجتماعية إذاً ، تالية للمشكلة الفكرية . بل لعله – أى المثقف البرجوازى – يفاجأ بأن الحل المادى العلمى لأزمته الشخصية يقوده بالضرورة إلى ما لم يكن فى الحسبان ، إلى أزمة أكثر شمولا ، هى أزمة المجتمع . وربما يستطيع فى المدى الطويل أن يزاوج بين الأزمتين إلى درجة الالتحام – فى ظروف النضال الفكرى والسياسى – ومع هذا يظل الارتباط الفكرى له الغلبة والسيادة على الارتباط

السياسى . ومن هذا يبرز موقف اليسارى من الدين عند المثقفين ، أكثر منه عند العمال والفلاحين .

نجيب محفوظ أحس بضراوة هذه المشكلة فى أولى رواياته التى واجهت الواقع المصرى المباشر . فى « القاهرة الجديدة » نلتقى بمأمون رضوان وعلى طه ، وهما نموذجان يلخصان أزمة اليمين واليسار فى تلك المرحلة السابقة على الحرب العالمية الثانية . والسؤال الأول هو : كيف صور الفنان هذه الأزمة فى نسيجها الفنى ؟ إنه لم يتجاهل قط أن الدعوات الدينية الكبرى هى الحصيلة الحضارية للمنتمى العربى فى مصر ، وأن الانتماء هو الاستناد على جدار نفسى من عقيدة فكرية معينة . هكذا يلتقى على طه ومأمون رضوان فى قوله « نحن متفقان على ضرورة المبادئ للإنسان ، هى البوصلة التى تهتدى بها السفينة وسط المحيط » ثم يفترق الاثنان بعدئذ فيقول مأمون « حسبنا المبادئ التى أنشأها الله عز وجل » أما على طه فيؤمن « بالعلم بدل الغيب ، والمجتمع بدل الجنة ، والاشتراكية بدل المنافسة » . الدين — إذاً — هو المحك الذى يختلف كلاهما بشأنه ، أحدهما ناحية اليمين ، والآخر ناحية اليسار . ويشير الفنان إلى أن مأمون رضوان أصيب بمرض أقعده عن اللحاق بالمدارس حتى الرابعة عشرة ، وأصيب أثناء الدراسة بالتطرف فى كل شىء ، فى الاستذكار والمناقشات والعبادة . أما المناقشات فكانت مقصورة على الدفاع عن ثالوث الإسلام والعروبة والفضيلة ، ولكن ميله للوحدة تأصل فى طبعه منذ عهد مرضه العصبى الطويل ، غير أن هذا الانطواء لم يمنعه من أن يعلن جهاراً أنه لا يؤمن بما يسمونه حينذاك بالقضية المصرية ، ويقول بحماسه المعهود : إن هناك قضية واحدة هى قضية الإسلام والعروبة . وكان الشاب يجد بين زملائه مؤمنين صادقين ، فلم يشعر فى إيمانه بعزلة ، ولكنه لم يظفر بواحد يشاركه حماسه فى الدعوة إلى الإسلام والعروبة ، فقد استغرقت الأذهان أمور أخرى فى ذلك الوقت كالقضية المصرية ودستور
فقد استغرقت الأذهان أمور أخرى فى ذلك الوقت كالقضية المصرية ودستور
عام ١٩٢٣ ومقاطعة البضائع الأجنبية . نجيب — بهذه الكلمات — يحدد السمات المشتركة بين مأمون وجمهرة الشباب المصرى آنذاك ، كما يحدد السمات التى ينفرد بها مأمون رضوان من دونهم جميعاً . وهكذا تجمع الشخصية الفنية بين أصالة الفردية ونمطية النموذج الدالة على قضية فكرية .

ويترك الفنان « بداية » الانتماء إلى اليمين . لينتبه إلى « بداية » الانتماء إلى اليسار. فإذا كان الدين قد أغرق المنتمى اليميني فى دوامة العزلة عن الحركة الوطنية بالالتفاف حول شعار الإسلام والعروبة ، فإن الموقف النقيض عند على طه أن يحب بشجاعة الإنسان غير المتدين، يحب عقل الفتاة كما يحب شخصها . ولا يفوت نجيب محفوظ أن يصوغ على طه فى إطار الشخصية الحية فيصفه قائلا « . . والواقع أنه لم يكن يخلو من تناقض،كان كثيراً ما يستهين بالملابس والمأكل ونظام الطبقات ، ولكنه كان يلبس فيتأنق ويأكل لذيذ الطعام حتى يشبع ، وينفق عن سعة » . . إلا أن هذا التناقض جاء امتداداً للتحول الذى داهم الشخصية فى مستهل حياتها الجامعية فقد تزعزعت عقيدة على طه « وتعرض لآلام التحول الفتاكة » ثم ارتمى بين أحضان الفلسفة المادية ؛ هيكل واستولدماخ ،وآمن بالتفسير المادى للحياة، وارتاح أيما ارتياح للقول بأن الوجود مادة وأن الحياة والروح تفاعلات مادية معقدة . إن هذا التصوير لشخصية المنتمى اليسارى فى ذلك الوقت ، يبلغ درجة عالية من الصدق لأن المادية — كما قلت — تحل أزمته الشخصية أولا ، ثم تقوده فيما بعد إلى أزمة المجتمع . والمادية التى عاشت فى مصر قبيل الحرب العالمية الثانية ليست هى المادية الجدلية أو المادية التاريخية التى من شأنها أن تنظم العقلية اليسارية تنظيماً علمياً دقيقاً ، وإنما كانت تلك المادية التى تبسط شئون الطبيعة والكون تبسيطاً مذهلا يقرب بها من الرخص والابتذال. وبينما كانت أوربا قد تجاوزت هذه المرحلة من مراحل تطور الفلسفة المادية، إلا أن الشرق العربى كان على حياء شديد فى استقبال هذه المرحلة الفجة . وبينما كانت المادية المبتذلة تمثل مرحلة رجعية فى الفلسفة العلمية عند الغربيين ، كانت تمثل فى بلادنا دوراً ثورياً للغاية . وذلك أن الدين عندنا كان وما يزال ، مؤسسة قوية من مؤسسات اليمين . ولم تكن مادية هيكل وماخ فى واقع الأمر إلا حرباً على الدين . أما الجانب الاجتماعى فقد تلقاه معظم الشباب المصرى فى تلك الفترة عن أوجست كومت . ونعود إلى على طه فنراه قد ظفر بأوجست كومت « وبشره الفيلسوف بإله جديدة هو المجتمع ، ودين جديد هو العقل ، آمن بالمجتمع البشرى والعلم الإنسانى ، واعتقد أن للملحد — كما للمؤمن — مبادئ ومثلا إذا شاء وشاءت له إرادته ، وأن الخير أعمق أصولا فى الطبيعة البشرية من الدين ، فهو الذى خلق الدين قديماً وليس الدين

الذى أوجده كما كان يتوهم . وجعل يقول فى نفسه : كنت فاضلا بدين وبغير عقل ، وأنا اليوم فاضل بعقل وبلا خرافة . . وثاب إلى مثله العليا آمناً مطمئناً ممتلئاً حماساً وقوة ؛ وشغف بالإصلاح الاجتماعى ، وحلم بالجنة الأرضية ، فدرس المذاهب الاجتماعية ، حتى طاب له أن يدعو نفسه اشتراكياً ! ».

إن أسوأ ما فى هذه الصيغة الخبرية أنها لا تجعل الشخصية فى حالة «فعل» إن الفنان يقف بيننا وبين شخصياته كوسيط بينها وبين القارئ فى أحسن الأحوال ، أو كوصى على ذكاء القارئ إذا لم تكن الأحوال حسنة . وهو يفسد بذلك مدلول الحركة عند الشخصيات ، فلا نقتنع بيسارية على طه أو يمينية مأمون رضوان ، من خلال حركة اليسار الذى ينتمى إليه على طه أو اليمين الذى ينتمى إليه مأمون ، وإنما من خلال البوق الذى يمسك به المؤلف هاتفاً بإيمان مأمون واعتراضه على زميله بأن «للإسلام اشتراكيته المعقولة ، فيه الزكاة التى تضمن ، لو طبقت بدقة ، العدالة الاجتماعية دون جوز على الغرائز التى يستمد منها الإنسان العون فى كفاحه ، فإذا أردت للدنيا نظاماً يهيئ لها الأخوة الحقة والسعادة والعدالة ، فدونك والإسلام» .

إننا نعلم يقيناً أن قضية الانتماء فى القاهرة الجديدة قضية ثانوية ، ذلك لأن الانتماء فى تلك المرحلة لم تكن دعائمه توطدت بعد . الضائع هو الشخصية الرئيسية فى الرواية ، أما المنتمى إلى اليمين أو إلى اليسار ، فهو شخصية ثانوية . بل إن درجة الانتماء نفسها لم تبلغ درجة عالية من النضج ، لأن الضباب الفكرى كان يحيطها بهالة رومانسية فى أغلب الأحيان. هذا كله حق . وقد كان الفنان صادقاً غاية الصدق فى تصور اللوحة التاريخية لعصرنا قبيل الحرب الثانية ، غير أن منهجه فى التعبير كان يتسم بسكونية واضحة تلتزم الشخصيات إزاءها بمنطق التبرير للمواقف والأحداث ، ولا تدع إمكانية التناقض قائمة فى السلوك العفوى لهذه العناصر الفنية جميعها . فيبدو لنا المنتمى اليسارى أو اليمينى فى حالة « محلك سر» حيناً ، أو فى حالة توازٍ مع بقية خطوط الرواية أحياناً أخرى . ومن هنا تفقد القضية أهمية الصراع الكامن بين أطرافها وتناقضاتها . فلا يكفينا مطلقاً أن يصرخ على طه فى وجه زملائه : الحاجة ماسة حقاً إلى وعاظ من نوع جديد ، من كليتنا لا من الأزهر ، يبينون للشعب أنه مسلوب الحقوق ، ويدلونه إلى سبيل الخلاص . أو أن يرد

عليه مأمون رضوان بنفس الدرجة من الثبات واليقين. والعنف : الدين ، الإسلام بلسم لجميع آلامنا . إنما إذا كان الهدف النهائى للفنان هو إيجاد حالة من التعاطف والتجاوب والإقناع بين القارئ وبينه ، فإن هذه الحالة لن تستطيع أن تجد طريقها إلى العقل والوجدان إذا لم تحتك تلك المجردات التى يهتف بها طرفا النزاع ، بالواقع الاجتماعى . وهذا بالضبط ما أشرت إليه فيما سبق بقولى: إن الشخصية الفنية هى الشخصية الحية فى حالة فعل . لقد عثر نجيب محفوظ على كنز عظيم فى مسألة الديموقراطية كمحور فكرى لقضية الانتماء . كانت مصر تعانى من أزمة الحرية معاناة الأنبياء . وكان الموقف اليسارى ينطق على لسان على طه : الحكومة والبرلمان . . فيجيبه محجوب عبد الدايم «إن الحكومة أسرة واحدة ، أو هى طبقة واحدة متعددة الأسر ، وهى لا تأبه بأن تضحى مصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها ، النائب الذى ينفق مئات الجنيهات قبل أن ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير ، والبرلمان فى ذلك شأنه شأن المؤسسات الأخرى . انظر إلى قصر العينى مثلا . فبالاسم مستشفى الشعب الفقير ، وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت على الفقراء » فقال على طه بهدوء :

ــ السخط شعور مقدس ، أما اليأس فمرض . ومهما يكن من أمر فالبرلمان بحيرة تلتقى فيها جداول متباينة المصادر لا محيد عن أن تمتزج أمواهها ، وينشأ عنها نبع جديد » .

هذا هو موقف اليسار المصرى بالفعل من قضية الديموقراطية عند احتداد الأزمة . لم يكن على طه ذا هدف واضح ، واختلطت عليه الوسائل . كان مهيأ للاشتغال بالسياسة ، لكن السياسة كما يعرفها هو لا كما يعرفها الناس . ولو وجد حزباً ذا مبادئ اجتماعية لاشترك فيه بلا تردد ، ولكن أين هذا الحزب ؟ . . فهل ينتظر حتى تنشأ الأحزاب الاجتماعية ثم يشترك فيها ، أم يأخذ هو فى الدعوة إليها منذ الآن ؟ . . لا شك أن الانتظار أسهل وأحكم إذا ما جدوى الدعوة إلى الإصلاح الاجتماعى فى بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة «ولعله من الخير أن ينتظر قليلا ليستكمل عدته من العلم والمعرفة » إن هذه الأسطر توضح وجهة نظر الفنان ، بنفس القدر الذى تشارك به فى تكملة الصورة التى كان عليها لمنتمى اليسارى ذلك الحين ،

فالفنان – فى المستوى الأيديولوجى – لا يرى الحركات الاجتماعية الثورية التى كانت تتجمع حول الضمير المصرى منذ نهاية الحرب العالمية الأولى . والمنتمى اليسارى – من جهة أخرى – ينهل من معين الفلسفة البرجوازية، فلا يرى سوى الإلحاد والمسألة الديموقراطية والاشتغال بالصحافة « للدعوة إلى الإصلاح الاجتماعى » وكذلك الأمر مع المنتمى إلى اليمين ، إنه يكتفى بالتساؤل : ألا يمكن أن يبدأ كفاحنا الحقيقى فى جمعية الشبان المسلمين ؟ فنطهر الإسلام من غبار الوثنيات ، ونرد إليه روحه الفتية ، وننشر منها دعوة لا تلبث أن تشمل الشرق العربى جميعاً ثم بلاد المسلمين ؟

يفتقد القارئ منذ البداية ماهية الصراع بين اليمين واليسار ، وبينها وبين الواقع . . فلا نستشعر جوهر اليسار الذى يمثله على طه ، أى أننا لا نتبين مكانه من اليسار المحلى القائم وقتذاك ، ولا من اليسار العالمى كمقياس لتطور الحركة الاشتراكية فى العالم ، ولا من الحركة الاجتماعية فى بلادنا . وكما أننا لا ندرك نوعية اليمين الذى يمثله مأمون رضوان ، فهو بعيد تماماً عن أن يكون تديناً متطرفاً ، وهو فى نفس الوقت يبتعد عن أن يكون يميناً منظماً فى إطار سياسى . إلا أننا لا نفتقد مطلقاً ما يمكن تسميته بالإيماءة الحية إلى ما كانت عليه الخريطة الاجتماعية والسياسية للبلاد . فحين يقول محجوب « ومن عجب أنه – أى مأمون – وعلى طه نقيضان . ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معاً إلى أعماق السجون غير مفرق بين عابده وكافره » إنما يستلهم أحداث المستقبل القريب التى كان يحدسها الفنان ببصيرة نافذة وحساسية شفافة تجاه أزمة الديموقراطية .

وعندما تقع كارثة محجوب عبد الدايم يتخذ منهـــا مأمون رضوان موقفاً أخلاقياً محدداً ذلك أن «مأساة اليوم هى مأساة الزيغ» ويتخذ منها على طه موقفاً آخر فيرد على صاحبه « . . لا ننس نصيب المجتمع من جريرته » ثم يختتم نجيب محفوظ روايته قائلا على لسان على طه « .. ولكن المجتمع الذى نحلم به يمحو شروراً نراها فى وضعنا الحالى ضرباً من القضاء والقدر » . والحق أن هذه الخاتمة لها دلالتها بالنسبة لمنهج فنان فى التفكير والتعبير معاً . فمأساة القاهرة الجديدة قد

صيغت من نسيج اجتماعى أولا لا مجال للرؤية الميتافيزيقية فيه . ومأساة القاهرة الجديدة شاهدها «المنتمى» يميناً ويساراً على السواء . فأقر هذا المنتمى أن الضياع هو جوهر هذه المأساة . إلا أن صياغة أحداث المأساة على ضوء التركيب الاجتماعى السيئ ، يجعل من هذه الأحداث تبريراً قوياً لموقف المنتمى إلى اليسار . ومن ثم تجىء الكلمات الأخيرة فى القاهرة الجديدة ، وكأنها تتويج « فكرى » لتلك الأحداث الدامية التى لم يعد يعوزها التفسير بالرغم من تساؤل الجميع : ماذا تخبئ لنا أيها الغد ؟ لقد جاء هذا التساؤل كهمزة وصل فنية بين أحداث القاهرة الجديدة وأحداث خان الخليلى. وهو لا يشير لحظة واحدة إلى أى ارتياب فى مدلول هذه الأحداث . ومأساة القاهرة الجديدة تؤكد أن الانتماء هو الاستناد على جدار نفسى من عقيدة فكرية معينة ، وأن الانتماء لا يقابله اللاانتماء فى مجتمعنا . فبينما يعتبر التصوف والرهبنة من صفات اللامنتمى ، نرى التدين فى بلادنا يقود المنتمى اليمينى إلى جماعة الشبان المسلمين (حتى ذلك الوقت) . . والانتماء اليسارى يبدأ من الإيمان بالعلم وينتهى إلى الدعوة للإصلاح الاجتماعى ، فاليسار هنا أقرب إلى التعبير المجازى عن المواقف الوطنية التقدمية الديموقراطية لبعض أبناء البرجوازية من المثقفين . وهذا النوع من الانتماء اليسارى يعتمد على الثقافة ووسيلته (الصحافة) وهو بعيد بقدر المستطاع عن الأحزاب . ولذلك فهو يفصل بين المسألة الوطنية والمسألة الاجتماعية من ناحية ، ثم يعالج المسألة الاجتماعية فى إطار النظام القائم من ناحية أخرى . ويخلط المنتمى إلى اليمين بين العروبة والإسلام ولا يلتفت كثيراً إلى المسألة الوطنية المحلية . ويلتقى اليمينى واليسارى فى الحذر من السلطة ومهادنتها ، يلتقى اليسارى بالضائع فى الكفر بالقيم اليمينية .

هناك أزمة حقيقية إذاً فى حياة المنتمى إلى اليمين هى افتقاره إلى بناء عقائدى متكامل من شأنه أن يعطى حلولا لتغيير الواقع من حوله . وهى أزمة مرحلية تجاوزها اليمينى بعدئذ حين ارتمى فى أحضان الفاشية العلنية ، سواء فى جناحها المتدين (الإخوان المسلمين) أو فى جناحها القومى (مصر الفتاة) . وهناك أزمة حقيقية فى حياة المنتمى إلى اليسار هى أنه يغترف من الفلسفة البرجوازية ما يعينه على الوقوف أمام حضارة كاملة فى حاجة إلى التغيير من الداخل ، من حيث الجوهر .

وأزمة كل من هذين النموذجين ، كانت كفيلة بأحداث حركة درامية فى الرواية، لولا أن المؤلف فى ذلك التاريخ الذى كتب فيه روايته (١٩٤٨ – ١٩٤٩) لم يكن قد بلغ درجة كبيرة من النضج فى التفكير الفنى والاجتماعى . إذ أنه من الناحية الفنية لجأ إلى صياغة كل من على طه ومأمون رضوان فى (أنماط) ساكنة غير قابلة للتفاعل المعقد مع بقية الشخصيات أو الأحداث أو المواقف . كانت « الحركة » تمضى فى خطوط متوازية أو متقابلة لا تعرف الاحتكاك أو الانحناء أو التعرج ، بالإضافة إلى الصيغة الخبرية ، والمفهوم الاجتماعى القاصر عند المؤلف حينذاك ، وبروز شخصية « الضائع » كشخصية رئيسية ألغت الأهمية البالغة لبقية الشخصيات الثانوية . وكان المفهوم الاجتماعى مقصوراً عند نجيب محفوظ لما يمكن تصوره من اختلاط قراءاته الفلسفية فى المادية والعلم ، مع موقفه السياسى إلى جانب الوفد . فى مثل هذا الموقف تبهت القضية الاجتماعية وتتأكد أزمة الديموقراطية ، وينعكس هذا المفهوم على الشخصية القريبة من وجدان الفنان ، أو التى تحقق له ذاته فى العمل الفنى ، وهى شخصية المنتمى إلى اليسار ، الغارق إلى أذنيه فى المفاهيم البرجوازية . وهى مفاهيم تتسم أولا وقبل كل شىء برومانسيتها الشديدة كما لاحظنا فى علاقة على طه بالحب والصداقة والمجتمع. ورومانسيتها نابعة من التصور المثالى لأزمة المجتمع ، وحلول هذه الأزمة . لم يعرض نجيب محفوظ موقفاً واحداً للصراع الأيديولوجى بين اليمين واليسار أو بين أيهما والمجتمع حتى تكشف لنا الحركة الاجتماعية عن طبيعتها . وهذا يؤكد أن قوانين تطور المجتمع كانت غائبة عن وعى الفنان إبان تلك الفترة . وانعكس غيابها على قوانين الحركة الدرامية فى العمل الفنى فجاء الصراع بين اليمين واليسار والضائعين والسلطة مجرد حوار عنيف فى مناقشات لا تنتهى .

أما « خان الخليلى » فهى تقدم لنا القضية خلال أزمة مصر أثناء الحرب العالمية الثانية . فأحمد عاكف – المضطهد – يدنو من ختام الأربعين على مرمى ومسمع من الموت المخيف ، وقد أصيب منذ وقت مبكر بداء التشبه بالمفكرين . وهو بجانب تمثيله الرئيسى لشخصية « المضطهد » الرئيسية ، إلا أنه « المحك » الذى يستخدمه المؤلف فى إيضاح جوانب المنتمى إلى اليسار آنذاك . أحمد عاكف

يقتنى مجموعة من الكتب الأزهرية يعدها آية العلم العسير الذى لا ينفذ إلى حقائقه إلا الأقلون . وهو يلتقى مع مأمون رضوان فى جزئية صغيرة بالرغم من أهميتها ، تلك هى أنه أصيب فى فترة من حياته بمرض غريب هو الأرق ، ولكنه كان من جملة الأسباب التى عقم بها عقله وأشفت به على الجنون .

النقيض المقابل لأحمد عاكف هو المحامى الشاب أحمد راشد ، وهو الذى يصل حركة الانتماء إلى اليسار فى القاهرة الجديدة ، بهذه الحركة فى خان الخليلى، برباط جديد من الإيمان بالاشتراكية العلمية . والصراع بينه وبين أحمد عاكف لا يضيق حتى يصبح حواراً ومناقشات فى المبادئ الإنسانية كما هو الحال فى القاهرة الجديدة . وإنما يجسم الفنان الصراع بينهما فى موضوعات بعيدة نوعاً عن التقريرية والمباشرة ، كأن يقول المنتمى اليسارى أحمد راشد :

« — هذا الحى هو القاهرة القديمة ، فهو بقايا متداعية حقيقة بأن تهز الخيال وتوقظ الحنان وتستثير الرثاء . فإذا نظرت بعين العقل لم تر إلا قذارة تقتضينا المحافظة عليها التضحية بالبشر . وما أجدر أن نمحوها لنتيح للناس فرصة التمتع بالحياة الصحية السعيدة » .

حينئذ يقع المنتمى إلى اليمين فى حيرة بالغة من هذا الأسلوب الجديد فى التفاهم، ومن ثم يندفع قائلا :

« — ليس القديم من البقاع مجرد قذارة،فهو ذكرى قد تكون أجل من حقائق الواقع فتبعث فى النفوس فضائل شتى .. إن القاهرة التى تريد أن تمحوها من الوجود هى القاهرة المعزية ذات المجد المؤثل . أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة ؟ » .

إن الفنان ما يزال يضرب على وتر أزمة الديموقراطية ، وموقف كل من اليمين واليسار فى هذه الأزمة . ولكنه لم يعد يستخدم الشخصية بوقاً هاتفاً بآراء اليمين واليسار ، بل هو يدع الشخصية فى حالة فعل. ولكنه لا يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة إلى ما هو أعمق من الصراع بين الشخصية والأخرى ، إلى الصراع بين الفكر والواقع . إن تجسيم الحركة الدرامية فى خان الخليلى يظل مقصوراً على طرفى اليمين واليسار ، فحين يستشهد أحمد عاكف ببيت من الشعر فى حديثه يقاطعه أحمد راشد قائلا :

« – أأنت يا أستاذ عاكف من الذين يتشدقون بالشعر ؟

فتساءل عاكف بإنكار :

– وماذا ترى فى ذلك ؟

– لا شيء ألبتة ، إلا أننى أعلم أن الناس عادة لا يعدلون بالشعر القديم شعراً حديثاً ، مما يوجب أن يكثر استشهادهم ، إذا أرادوا أن يستشهدوا بشعر ، بالقديم ، وأنا أكره النظر فى الماضى .

– لا أكاد أفهم .

– أريد أن أقول إننى أكره الاستشهاد بالشعر لأننى أكره الرجوع إلى الماضى . أريد أن أعيش فى الحال والمستقبل وحسبى ما فى عصرنا من حكماء هم أهل للإرشاد والتوجيه .

وكان أحمد عاكف على عكس صاحبه يحسب أن الماضى انطوى على العظمة الحقيقية ، أو أنه لم يعرف غير بعض نماذج العظمة الماضية ولا يدرى شيئاً عن عظماء « عصرنا » فثارت ثائرته وقال منكراً :

– وفيم إنكار عظمة الغابرين وفيهم الأنبياء والرسل .

– لعصرنا رسله كذلك .

وأوشك الرجل أن يعلن دهشته ، ولكنه كان أحرص من أن يبدى – فى حديث – دهشته إلا إذا أوجب ذلك جهل محدثه – لا علمه – طبعاً ! فتساءل فى هدوء :

– ومن رسل العصر الحاضر ؟

– اضرب مثلا بهذين العبقريين : فرويد وكارل ماركس » .

إن نجيب محفوظ يسجل « المدى » الذى بلغته الحركة الفكرية فى مصر بأنها عبرت مرحلة أوجست كومت فى التفكير الاجتماعى إلى مرحلة كارل ماركس . وهو يضيف ظاهرة الخلط التى راجت فى الفكر المصرى الحديث بين فرويد وماركس حتى إن سلامه موسى يقول « لقد خرجت منهما بأزكى الثمرات » . المرحلة الواقعة بين كومت وماركس – عند نجيب محفوظ – هى مرحلة فكرية فحسب ، لم يتصور انعكاساتها الاجتماعية ، والنسيج الفنى الذى يجسد هذه الانعكاسات..

ولا شك أن العمل الفنى عالم مستقل بذاته لا ينبغى أن نقارن بينه وبين العالم الواقعى إلا فى حدود همزات الوصل القائمة بين الفن والحياة . أى أن قراءتنا لخان الخليلى فى إطارها الواقعى لا ينسينا « المادة الخام » التى صاغها الفنان فى هذا الإطار فالمادة الواقعية الخام هى إحدى العناصر المكونة للعمل الفنى . . بالإضافة إلى بقية عناصره النفسية والأيديولوجية والجمالية . لهذا فهو — أى الفنان فى هذه الرواية — يكتفى بوقع التطور على النماذج البشرية المختلفة ، فيستأنف السرد حول أحمد عاكف « . . وشعر بيد تضغط على عنقه تكتم أنفاسه ! بل شعر بجرح عميق فى كرامته لأنه لم يسمع قبل الآن بهذين الاسمين ! وأضمر لصاحبه غضباً جنونيًّا . ولكن لم يسعه إظهار جهله فهز رأسه هزة العارف العالم وتساءل :

« — أتراهما — أى فرويد وماركس — يضارعان العباقرة الأولين ! ؟

وكان سرور المحامى الشاب بعثوره على إنسان مثقف لا يعادله سرور فرغب فى المناظرة رغبة قوية ، وأدنى كرسيه إلى كرسى صاحبه حتى لم يعد يفصل بينهما شىء . وقال بصوت لا يسمعه سواه :

— لقد هيأت فلسفة فرويد للفرد فرص النجاة من أمراض الحياة الجنسية التى تلعب فى حياتنا الدور الجوهرى ، ونهج له كارل ماركس سبل التحرر من الشقاء الاجتماعى ، أليس كذلك ؟ » .

الفنان يلخص بهذه الأسطر أحد الأنباء الهامة فى ذلك الوقت ، هو أن الفكر الماركسى أصبح التعبير الثورى عن الحركة الاجتماعية المصرية . ومن ناحية أخرى أصبحت الثقافة هى الرباط النضالى الأول الذى يشد أبناء البرجوازية من المثقفين إلى الكفاح الثورى من أجل الاشتراكية . غير أن نجيب محفوظ لا يرى من هذا الكفاح سوى المسألة الوطنية والجانب الديموقراطى والمعركة ضد الرؤية الميتافيزيقية التى ورثناها عن أجداد الأجداد منذ آلاف السنين . أحمد راشد لا يرى « حكمة » فى الماضى ، فإذا قال عاكف « وديننا ؟ » رفع الشاب حاجبيه دهشة « ولو استطاع عاكف أن يستشف ما وراء النظارة السوداء لرأى نظرة احتقار تورث الجنون » وكان عاكف يقرأ منذ بعيد فلسفة إخوان الصفاء الدينية فرغب أن يلخصها فى كلمات لمحدثه البغيض ليدفع عن نفسه تهمة الأخذ برأى العوام فى الدين ، فقال :

«— إن فى الدين ظاهراً حسياً للعوام وجوهراً عقلياً للمفكرين،فهناك حقائق لا يضيق المثقف بالإيمان بها مثل الله والناموس الإلهى والعقل الفعال .

فهز الشاب منكبيه استهانة وقال :

— إن العلماء المعاصرين يعلمون بما للذرة من عناصر ، وبما وراء عالمنا الشمسى من ملايين العوالم ، فأين الله ؟ وما أساطير الديانات ؟ وما جدوى التفكير فى مسائل لا يمكن أن تحل ، وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تحل وينبغى أن نجد لها حلا » .

ولا يفوت الفنان أن يصور المناخ السياسى والاجتماعى ، فيلفت النظر إلى جماعة من لابسى الجلاليب أحاطوا بمائدة عند مدخل القهوة ، ومضى كل منهم يعد رزمة ضخمة من الأوراق المالية ، وكان منظراً يستدعى الدهشة لما فيه من أوجه التناقض ، فقال أحمد عاكف :

«— لعلهم من أغنياء الحرب .

فقال الآخر موافقاً :

— سيهجرون طبقة ويلحقون بطبقة أخرى .

— إن الحرب ترفع كثيرين من السفلة .

— السفلة ! . . هذا صحيح ولكن لا يوجد حد فاصل بين السفلة والطبقة العالية ، فأرستقراطيو اليوم كانوا سفلة الأمس . ألا تعلم أن رعاع الغزاة انتهبوا فى الماضى أراضينا بحكم الغزو ؟ . . وها هم أولاء يكونون طبقة عالية متمتعة بالجاه والسؤدد والامتيازات التى لا حصر لها . ولأول مرة يميل إلى موافقته دون نزوع إلى المعارضة ، فقال :

— هذا رأيى !

فاستدرك الشاب قائلا :

— ويرى كارل ماركس أن العمال سيظفرون بالنصر النهائى فيصير العالم طبقة واحدة متمتعة بالضرورات الحيوية والكمالات الإنسانية ، وهذه هى الاشتراكية ! » .

إن المنتمى إلى اليمين والمنتمى إلى اليسار ، يلتقيان فى كثير من الأحيان . ولكنه لقاء ذو دلالة واضحة ، فنجيب محفوظ يختم النقاش كما يختم القاهرة الجديدة بانتصار واضح لأحد الرأيين المتصارعين ، فالموضوعية الكاملة فى تصوير الموقف الدرامى لا تنفى أن هناك نتيجة موضوعية محددة هى الاشتراكية والفكر العلمى . ولما كانت نقطة الانطلاق الدرامية دائماً هى «الموقف من الدين» فإن امتدادات هذا الموقف تصوغ الأحداث هكذا : مناقشات حامية لا تنتهى بين اليسارى المؤمن بالعلم واليمينى المؤمن بالله . وتحجب الرؤية الاجتماعية القاصرة للفنان حينذاك ، ما تؤكده حركة المجتمع من انتصارات إلى جانب العلم والاشتراكية . . . بغض النظر عما يمكن أن تؤدى إليه هذه الانتصارات من كشف لأوراق الدين والميتافيزيقا . فاليسارى — بعد مرحلة رد الفعل — ينظر إلى الدين نظرة جديدة . أنه يراه معوقاً للحركة الثورية بلا شك ، ولكنه يحاول ألا يجعل منه قضية أساسية فى زمن معين ، وبين الجماهير الشعبية بالذات . فالأهم هو القضاء على الاستغلال الاجتماعى الذى يؤدى بدوره إلى القضاء على الاستغلال العقلى . وفى أحيان نادرة كان الفنان يلتقط حركة الاحتكاك بين الفكر والواقع ، فيصور ما آلت إليه الجماهير من ضلال خطير ، فيدور مثل هذا الحديث بينهم :

« — . . وهتلر ينطوى على احترام عميق للبقاع الإسلامية !

— بل يقال إنه يبطن الإيمان بالإسلام !

— ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ لبيب التقى النقى أنه رأى فيما يرى النائم على بن أبى طالب رضى الله عنه يقلده سيف الإسلام .

— سوف يعيد ، بعد فروغه من الحرب ، إلى الإسلام مجده الأول . وينشئ من الأمم الإسلامية اتحاداً كبيراً ، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بعهود الصداقة والتحالف .

— لذلك يؤيده الله فى حروبه .

— وما كان الله لينصره لولا جميل طويته ، وإنما لكل امرئ ما نوى » .

هذا الاختيار الدقيق لانعكاسات اليمين الفكرى على موقف الجماهير من المسألة الوطنية ، يمثل ما سبق أن أشرت إليه بعملية التفاعل بين الفكر والواقع . فليس الأمر مجرد حوار بين منتم إلى اليمين وآخر إلى اليسار ، وإنما يتجاوز الحوار

الثقافى المألوف إلى تلمس نبض الحياة فى وجدان الشعب . وفى المستوى الجمالى تعد هذه الخطوة جديدة من جانب نجيب محفوظ ، ولكنها خطوة قصيرة المدى والفاعلية إلى حد كبير أيضاً . فمن غير المعقول – بعد عشر سنوات من أحداث القاهرة الجديدة – أن يظل المنتمى اليسارى محصوراً فى نطاق ضيق من المناقشات بإحدى المقاهى . بل إن على طه كان أكثر تقدماً بإقباله على العمل الحر فى الصحافة وتأليفه مقالات داعية إلى توزيع الثروة الإنتاجية توزيعاً عادلا . . أما أحمد راشد فلا نراه إلا محاوراً ذكيًّا فى أحد أركان المقهى ، يسوى المنظار الأسود على عينيه ويقول « لدى أمل واحد ؛ أن ينتصر الروس ويحرروا الدنيا من الأغلال والأوهام » أو يقول « نحن شعب من الشحاذين .. وحفنة من أصحاب الملايين» أو أنه « ليس يوجد شر من نظام يقضى على أناس بالانحدار إلى مستوى الحيوان الأعجم»أو يتساءل « لست أدرى كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قومهم جياع ؟ ». لا ريب أن هذه الكلمات تشير إلى اتجاه السهم فى تكوين الشخصية الفنية ، فأحمد راشد هو نموذج للمثقف البرجوازى المتقدم . وأعود مرة أخرى إلى القول بأن المقارنة بين الفن والواقع يمليها منهج الفنان فى التعبير . فلقد آثر المنهج الواقعى الذى يستمد من الحياة مادته الخام . والمادة الخام تشترك كما قلت فى صياغة العمل الفنى على نحو ما . لهذا أقول إن تصوير المضطهد – أحمد عاكف – أسدل ستاراً كثيفاً على تصوير المنتمى . وعلى الرغم من ثانوية الدور الذى يقوم به أحمد راشد إلا أن استخدامه أصلا كنموذج للمنتمى اليسارى ، كان يفرض على الفنان مجموعة من الاعتبارات . الاعتبار الأول أن ثانوية الدور لا تعنى بحال إهمال الشخصية ، أو إلقائها فى الظل . فنحن لا نستطيع الزعم بأن أحمد راشد كان أكثر فاعلية من أى شخصية أخرى ترتاد المقهى . فبالرغم من تحدياته الفكرية لآراء أحمد عاكف ، إلا أنه لم يكن ذا أثر إيجابى فى تحريك الأحداث ، ولو فى المستوى الثانى أو الثالث لشخصيات الرواية . والاعتبار الثانى هو عزلة الحياة الخاصة عن الحياة العامة لشخصية أحمد راشد ، أو أن هذه وتلك لم تكن سوى الأحاديث المتناثرة الخاصة بينه وبين الأصدقاء . أما صياغة الشخصية فى حالة تفاعل مع الأحداث الخاصة والعامة ، فإن ذلك ما لم يخطر على بال المؤلف الذى لم يتصور فيما يبدو أن وحدة الشخصية لا تنفى تناقضاتها الخاصة بين الفكر والسلوك ،

أو بين السلوك العام والسلوك الخاص . إن العام والخاص فى حياة الشخصية الفنية يخلق ما يمكن تسميته بدراما الشخصية . والاعتبار الثالث هو الكشف عن العالم الداخلى لأحمد راشد. فلا أحد يعلم ما إذا كانت المحاماة وفقدان إحدى العينين ودخله الشهرى وأصدقائه، لها تأثير خاص على ديناميكية حياته ، أو أن نوعية يساريته كانت بمعزل عن عالمه الداخلى .

إن الفنان لا يتجاهل هذه الاعتبارات تماماً، ولكنه يصوغها على نحو قريب من المباشرة التى تخلص منها إلى حد ما فى هذه الرواية. بل إن هذا النقص فى التكوين الدرامى لشخصية أحمد راشد يحدث خلخلة عميقة فى الهيكل الروائى العام.. ففى أكثر المواضع يلجأ الفنان إلى تجسيم الانفعال الشعورى بحيث يبتعد به عن المباشرة أو التقرير . فإذا جاء عند شخصية أحمد راشد سمعناه يقول « لا غنى عن التسلح بالعلم للمكافح الحق، لا للاستغراق فى تأملاته ، ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والترهات ، فكما أنقذتنا الديانات من الوثنية ينبغى أن ينقذنا العلم من الديانات» . أو هو يجيب على أحد المتحمسين للألمان هكذا «الظاهر أنك تجهل حقيقة روسيا ، روسيا الاشتراكية غير روسيا القيصرية ، الشعب الاشتراكى كتلة من الصلب والإيمان والعزيمة، وهو ربما تقهقر ريثما يأخذ أنفاسه، ولكنه لن يلقى السلاح أبداً، لن يسلم لدواعى الهزيمة» . أو هو يعلق على حادثة شراء أحد المسنين الأثرياء لفتاة جميلة فقيرة تصغره سناً بسنوات كثيرة ، فيقول : « . . انظر إلى المال كيف يستذل الحسن ؟ إن أقبح ما فى عالمنا هو خنوع الفضائل والقيم السامية للضرورات الحيوانية فكيف سامت الحسناء نفسها قبول يد هذا القرد اللئيم ؟ ولن يكون اجتماعهما زواجاً ، ولكنه جريمة مزدوجة تعد من ناحية سرقة ومن ناحية اغتصاباً . ولن يزال جمالها فاضحاً لقبحه، وقبحه فاضحاً لجشعها . . ولا يمكن أن تقترف هذه الجريمة وأمثالها فى ظل الاشتراكية ». أو هو يقول للفتاة التى يقوم بتدريسها « يخيل إلى أنك لا تحبين العلم كما يجب وإن لم ينقصك الاجتهاد أو حسن الفهم ، فأحبيه كما تحبين الحياة فهو منها بمثابة العقل من شخص الإنسان، وينبغى أن يتغذى به عقلك ويتمثله كما يتغذى جسمك بالطعام ويتمثله . أين الشوق إلى أسرار الوجود ؟ . أين اللهفة على المعرفة ؟ . . لا يجوز أن يتخلف قلب المرأة عن قلب الرجل فى طريق العرفان والجهول » .

إن هذه المحاورات الذكية تضيء لنا الإطار العام للشخصية الفنية التي يمثلها المنتمي اليساري . بالإضافة إلى استخدام الفنان للمضطهد كمرآة — من أحد جوانبها — للضمير اليميني . ولكنها ، هذه المحاورات ، لا تصوغ بحال جوهر هذه الشخصية ، ما دام هذا الجوهر بعيداً عن أي امتحان أو تفاعل أو احتكاك مع الواقع الاجتماعي أو الآراء الفكرية الأخرى . فنحن لا ندري بعد مرور عشر سنوات على أحداث القاهرة الجديدة ،ما إذا كان المنتمي اليساري في مصر قد تجاوز — وما أكثر ما يتجاوزه — مرحلة رد الفعل إزاء الدين ، فتكونت معالمه وخصائصه الذاتية بمعزل عن التضخم والانفعال والمبالغة . هل ما يزال الدين هو نقطة الانطلاق في الانحياز إلى اليسار الاجتماعي . وما هو الفرق بين أن يكون الدين هو هذه النقطة ، أو أن يكونها المجتمع بطبقاته وصراعاته المختلفة ؟ أم أن هناك أكثر من وشيجة اتصال وامتزاج بين الدين — كحركة فكرية — وصراع الطبقات كحركة اجتماعية ؟ . . إن الإجابات الحاسمة على هذه التساؤلات كان يمكن للشخصية الفنية المتكاملة أن تجيب عنها ، ولكن عناية نجيب محفوظ بالشخصيات والأحداث الرئيسية وتجاهل الشخصيات والأحداث الثانوية ، أوجد ما يشبه التضخم في العمل الروائي من جهة ، والهزال في بعض جوانبه الأخرى .

غير أنه في رواية « بداية ونهاية » حاول الفنان أن يخطو خطوة جديدة ، فإلى أين مدى حققت هذه الخطوة أحلامنا ؟ كان المنتمي اليساري في الأعمال السابقة ، يتميز بالوضوح الكامل ،وكان وضوحه يقترب من المباشرة والتقريرية. أما في « بداية ونهاية » فنحن أمام مأساة البرجوازية المصرية الصغيرة التي تنبت في كثير من الأحيان ذلك المنتمي غير المحدد الذي يتسم في معظمه بالغموض . استقبل « حسين » موت أبيه بقلب صامد ، ولكنه أبى أن يحمل الله المسئولية . . مسئولية هذه « المصيبة » ، فيوجه الحديث إلى أحد إخوته قائلا : « ألا ترى أن الله إذا كان مسئولا عن موت والدنا فليس مسئولا عن قلة المعاش بحال الذي تركه ؟ » . . أي أن المنتمي هنا يتجه ضميره إلى المأساة الاجتماعية مباشرة . ويعنيني هنا أن ألفت النظر إلى الزمن الروائي لبداية ونهاية ، فهو ثلاث سنوات تبدأ مع القاهرة الجديدة قبيل الحرب ، وتنتهي بعد الحرب . ومعنى ذلك أن حسين قد

عاصر – فنيًّا – على طه . ومعناه – روائيًّا – أن الفنان يقدم أكثر من نموذج للانتماء اليسارى ، أو أنه يشير إلى أن ثمة درجات عديدة للانتماء نحو اليسار ، ولعل حسين يمثل الحد الأدنى من عملية الانتماء . فهو ليس شابًّا جامعيًّا كعلى طه أو أحمد راشد حتى يمكن القول إنه تلقى ثقافة ما تعينه على التفكير والتأمل . وهو لم يقف ذلك الموقف العنيد من قضية « الدين » . . بل هو أقرب إلى « الحساسية الشعبية » التى تنفرد بحصيلة لانهائية من المعاناة ، من التجربة ، فهى بفطرتها الخام تستشعر الأسى العميق فى بلواها الاجتماعية ، والمأساة تحركها بصورة عفوية نحو اليسار . لهذا لا ندهش كثيراً حين نستمع إلى حسين يردد فى صفاء « إننا نأكل بعضنا بعضاً ، ينبغى أن نسر بتهريج حسن وعبثه ما دام يجيئنا كل شهر بفخذ خروف . وينبغى أن نسر بأختنا الخياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الجافة . وهذا الشاب المتذمر – يقصد حسنين – ينبغى أن يسر بانقطاعى عن التعليم ما دام سيتم تعليمه هو . يأكل بعضنا البعض . أى وحشية . أى حياة ! لعلى لا أجد إلا عزاء واحداً وهو أن قوة أكبر منا جميعاً تطحننا طحناً وتلتهمنا التهاماً ، وأننا نصمد ونقاتل »... قلت أننا لا ندهش كثيراً حين نستمع إلى هذه الكلمات ، فهى تحدد « طبيعة » الانتماء اليسارى عند حسين من ناحية ، وهى تحدد « المدى» الذى تذهب إليه هذه اليسارية من ناحية أخرى . والفنان هنا يرسم الشخصية الحية فى حالة فعل بالرغم من كل ما تشير به الكلمات من حوار ذهنى . فالحوار هنا يجىء جزءاً لا ينفصل عن بناء الشخصية . الحوار يسهم فى بلورة الشخصية ويكسوها باللحم والدم . يبعث فيها وهجاً حارًّا من السلوك الواقعى البعيد عن التجريد .

وإذا وصل الحوار إلى درجة التجريد ، فإنما ليعبر عن جانب آخر من جوانب الشخصية . الحوار التجريدى عند على طه أو أحمد راشد كان يمثل الجانب الوحيد ، أو الأداة الوحيدة فى صياغة الشخصية ، ومن هنا كان يحمل قدراً لا بأس به من الافتعال . أما فى شخصية حسين فإن التجريد يمثل أحد وجوه الشخصية ، فهكذا يردد حسين « يا للعجب . . . إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة . ومع هذا يقال عنا إننا شعب راض . هذا لعمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً . وهو الموت نفسه . لولا الفقر لواصلت تعلمى ، هل فى ذلك شك ؟ . .

الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية ، لست حاقداً ، ولكنى حزين . حزين على نفسى وعلى الملايين . لست فرداً ، ولكننى أمة مظلومة ، وهذا ما يولد فى روح المقاومة ويعزينى بنوع من السعادة لا أدرى كيف أسميه . كلا لست حاقداً ولا يائساً أيضاً ، وإذا كانت فرصة التعليم العالى قد أفلتت من يدى ، فلن تفلت من يد حسنين ، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب ، سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار » . . هذا الحوار المجرد من حدث أو موقف يعود بعدئذ فيرتبط بكل أطراف الحدث الدرامى الصانع للمأساة . هذا الحوار التجريدى يجسم « المستوى الفردى» الذى ينطلق منه تفكير هذا النوع من المنتمين . إنه يتمثل مصر كلها ترقد بين ذرات دمه . ومع هذا يعتقد أن تخرج حسنين من هذه المرحلة العالية ، يكفل له الأمن ولأسرته الاستقرار . وهذه الرؤية القاصرة عند حسين ، هى بعينها كانت تشكل حياة حسنين . ومن هنا جاءت النهاية المأساوية ترسم خطوط الفاجعة بصرامة . فقد تجاوز نجيب محفوظ رؤيته المحدودة فيما مضى إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . تمكن من أن يرى أن الأسلوب الفردى فى التمرد على النظام القائم ليس حلا موضوعياً لمأساة مصر فى ظل الحكم البرجوازى شبه الإقطاعى المتحالف مع الاستعمار . لذلك جاءت النهاية فى « بداية ونهاية » دامغة للأسلوب الفردى فى التمرد والمستوى الفردى فى التفكير . جاءت النهاية رداً حاسماً على تساؤلات حسين الذى تمثل مصر فى ذاته كما تمثل القوة الطاحنة لمصر ، ولكنه لم يتمثل قط حلا ثورياً كاملا . ليس الحوار تجريدياً إذاً ، ما دام يرتبط بالشخصية والحدث العام والموقف الدرامى . كانت تصورات حسين وتخيلاته عن كارثة مصر ومصيبته هو شخصياً ، ترتبط ديناميًّا بالحركة الاجتماعية الدائرة من حوله . وكان الفنان يقول إن هذه الدرجة الباهتة من درجات الانتماء إلى اليسار لا تحقق — فى المستوى الاجتماعى — سوى هذه الدرجة البشعة من درجات المأساة . كان حسين يزاوج بين همومه الفردية الخالصة ، فيعز عليه كثيراً أن يرى أمه منزوية فى العربة الحقيرة وسط البؤس والبائسين ، وبين هموم مصر كلها حين يسمع أحدهم يسأله : هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ! فيجيب بمرارة : أصل شعبنا اعتاد الجوع ! ولكن هذه المزاوجة لم ترتق إلى مستوى التفاعل أو الالتحام العضوى . نحن لا نلاحظ ارتفاعه إلى هذا المستوى كلما التقى بمأزق خاص كالحب . فعندما تقرر الظروف المحيطة أن يصبر قليلا على الزواج

المنتمى

يتأزم على نحو غريب حتى يصفه الفنان بقوله : كان فى تلك اللحظة عدواً لنفسه وللبشر جميعاً . أما هو فيقول « ما قيمة هذا كله ؟ ! الموت أرحم من الأمل » .
وإذا قرأ كتاباً عن الحركة الاشتراكية لمكدونالد أحس بسعادة غامرة ما دامت الاشتراكية فى رأى المؤلف لا تتعارض مع الدين ولا الأسرة ولا الأخلاق « كان فى وحدته وضيقه يسعد بأحلام الإصلاح ويتخيل مجتمعاً خيراً من المجتمع الذى يعيش بين أحضانه ، وحالا خيراً من الحال المقدرة له ، وأسعده الأمل فى إمكان تحقيق خياله دون الاعتداء على العقائد التى أشرب حبها والإيمان بها منذ طفولته » ، « ووجد نفسه ذات يوم ، يتأمل فى صمت حزين الفوارق الطاغية التى تميز بين الموظفين ، وامتد خياله وهو لا يدرى إلى الفوارق التى تفصل بين الناس عامة » .

* * *

لقد عنى نجيب محفوظ بتجسيد النسيج الأساسى للبرجوازية الصغيرة . وقدم المنتمى إلى اليمين أو إلى اليسار كخطين ثانويين ، ولكنهما يكملان الصورة ، فظهرا فى شكلهما التقريرى المباشر الذى يومئ بضعف حركة الانتماء ويبدو هذا واضحاً فى أعماله الثلاثة « القاهرة الجديدة » ، « خان الخليلى » ، « بداية ونهاية » . وقد أراد نجيب محفوظ أن يقول إن المنتمى اليسارى المصرى فى أزمة ، وقدم نفسه تعبيراً حاسماً عن هذه الأزمة العقلية من خلال كمال عبد الجواد . ثم أوضح معالم الأزمة « المحسوسة » من خلال أحمد وعبد المنعم ، فلم يكن يعنيه سوى هذه المعالم التى تتركز فى أزمة الحرية . أما النماذج فليست إلا ركائز بعيدة عن الواقع . يتضح هذا البعد فى تصوير الفنان لشخصية أحمد شوكت على أنها اليسارى المثال ، أو المنتمى النموذجى . . وكما لم تكن الحركة اليسارية فى مصر أثناء كتابته القاهرة الجديدة على تلك الدرجة من الضعف والوهن ، كذلك لم يكن المنتمون اليساريون فى المرحلة التاريخية التى تقع أثناءها أحداث السكرية على درجة عالية من الكمال والنضج . لهذا تقترب رؤية نجيب محفوظ للحركة الاجتماعية إبان تلك الفترة من المستوى النظرى المحض وتبتعد كثيراً عن تلمس اتجاهات هذه الحركة فى الواقع الحى . مما أدى بالشخصيات التى تمثل اليمين واليسار إلى ما يشبه الجمود ، لولا رمزيتها التى تمثل بها جانباً خفياً من أزمة كمال عبد الجواد .

كذلك كان الاتساع والشمول فى لوحة العرض البانورامى التى عشناها فى الثلاثية عاملا هاماً فى التأكيد على الدرجات المتفاوتة من الانتماء . أى أننا نلاحظ على شخصية فهمى بعض الملامح التى لاحظناها على حسين . فبينما كانت الوطنية تجمعهما يختلف فهمى عن حسين بأنه كان ثورياً بالمعنى التطبيقى ، فلم ينزو قط بأبراج همومه الفردية ، ولكنه بادر بالهجرة من هذه الأبراج إلى ساحة النضال ، مهما كان الموت من احتمالات الطريق .

كشف نجيب محفوظ خلال هذه الشخصيات جميعها عن الوجه الرجعى الملازم للبرجوازية الصغيرة . وهو خوفها المستمر من السقوط . وإحساسها العميق بالملكية الفردية . كما أنه كشف عن وجهها التقدمى كشريحة كادحة . أما أزمة المنتمى اليسارى . فقد حددها على ضوء طبيعة البرجوازية الصغيرة ، فهو — أى المنتمى — لا يتخلص تماماً من عناصر الضياع والاضطهاد . . إلخ ، كما أنه يتبنى قيم طبقة أخرى غير طبقته ، أى أنه ليس أصيلا فى انتمائه إليها . إن المنتمى فى أدب نجيب محفوظ — حتى الثلاثية — هو الفرد الملتزم بقضايا المجتمع الذى يعيش فيه . ويبدأ الالتزام من التعاطف النظرى مع هذه القضايا إلى الارتباط التنظيمى بالحزب أو الجماعة المعبرة عن هذه القضايا . والانتماء الذى تخصص نجيب فى تحليله هو انتماء البرجوازى الصغير . فإذا كان النسيج الأساسى للبرجوازية الصغيرة المصرية هو الضائع والمضطهد والطريق القصير والمسدود والسراب . فإن الاستقطاب الانتمائى ناحية اليمين أو ناحية اليسار يصوغ كيان المرحلة التاريخية الجديدة التى كانت تجتازها مصر فى نهاية الثلاثية . هذا الاستقطاب الذى تنتمى أغلبيته إلى اليمين ، وأقليته إلى اليسار . فيتبنى اليمينى أكثر القيم رجعية وبالتالى يتفق مع مضمون الطبقة السائدة . فى حين يتبنى اليسارى أكثر القيم تقدماً فيخرج بذلك عن الطبقة ويصبح من أعدائها . ومن هنا تبدأ أزمته التى ندعوها بأزمة الحرية . يلتقى اليمينى واليسارى إذاً فى أنهما يرغبان فى تغيير الشكل الاجتماعى (ككل) مختلفين بذلك مع النسيج الأساسى لشريحتهما الاجتماعية ، فهما لا يتجاوزان مأساة البرجوازية الصغيرة كما يفعل الضائع أو المضطهد ، وإنما مأساة المجتمع بأكمله . . ثم يفترقان من حيث تحديد هذا الشكل .

إن معالجة أزمة المنتمي العربي في مصر – على هذا النحو – ترفض المقارنة مع أية أعمال أخرى في الشرق أو في الغرب . ففي أدب القرن التاسع عشر ، نستطيع أن نقرأ لدستويفسكي قمة شوامخه «الإخوة كرامازوف» فنضع أيدينا على نماذج الشباب الثوري حينذاك ، وهو يتخذ موقفاً بالغ الصرامة من الدين ، وموقفاً مماثلا من أزمة المجتمع . ولكن الطرف النقيض لهذا النموذج هو الابن الآخر الذي ترهبن ، وأصبحت « السماء» هي مملكته الحقيقية. فهل يمكن أن تكون هذه هي خريطة اليمين واليسار في روسيا القيصرية ؟ كلا ، وإنما كان الراهب الشاب نموذجاً للامنتمي ولم يكن قط منتمياً إلى اليمين بالرغم من تدينه الحاد . لماذا ؟ لأن الرهبنة والتصوف وما إليهما ليس تجنيداً للفرد في خدمة اليمين ، وإنما هي زلزلة عقلية أساسها الشعور الحاد باللاانتماء . على عكس الانتماء إلى جماعة الإخوان المسلمين أو مصر الفتاة ، فهما منظمتان سياستان من حيث الجوهر ، وما الدين عند الإخوان المسلمين ، أو القومية عند مصر الفتاة ، إلا دعامة أساسية يقام عليها صرح الفاشية. واللاانتماء الذي يصدر عن إيمان عميق بحرية الفرد ، يختلف تماماً عن الانتماء إلى الفاشية أو النازية ، وكلاهما يلتزم الإيمان العميق بالفرد وامتيازه . إن حرية الفرد شيء ، وامتياز الفرد أو الصفوة الممتازة شيء آخر . . أو لنقل إن الديموقراطية شيء والنيتشوية شيء آخر . وهذا هو الفرق الكائن بين اللامنتمي الغربي حين يتوسل بالرهبنة إلى التفرد بالذات ، وبين الأخ المسلم حين يتوسل بالإسلام إلى تقلد مقاليد الحكم وإقامة الفاشية الدينية .

إن أعظم ما في الثلاثية أنها طرحت قضية الانتماء على أوسع نطاق تاريخي بلغ الربع قرن. طرحت القضية في مستوياتها العديدة ومراحلها المختلفة . فإذا كانت بين القصرين تمثل حركة الانتماء إلى الحزب الوطني والإرهاص إلى تكوين الوفد ، فإن قصر الشوق تمثل مرحلة الأزمة بين الانتماء الوفدي والانتماء اليساري المتكامل ، بينما تمثل السكرية مرحلة الانتماء الإيجابي إلى اليسار . هذا البناء التاريخي الدقيق هو أحد عناصر العمل الفني العظيم . فالمرحلة التي كان يمثلها الحزب الوطني هي سنوات الحرب العالمية الأولى . ونهاية بين القصرين رامزة إلى نهاية هذا الحزب كممثل للحركة الوطنية . كذلك كانت هذه المرحلة هي سنوات الميلاد لثورة ١٩١٩ . ونهاية الجزء الأول من الثلاثية يؤكد أن هذه الثورة لم تنجح تماماً . لهذه الأسباب كان

فهمى نموذجاً رائعاً للمنتمى الذى يصور أحلامه كلها فى جلاء الإنجليز والاستقلال التام . ولقد أدى غياب المشكلة الاجتماعية عن أذهان ووجدان القائمين بأمر المسألة الوطنية إلى نهاية الحزب الوطنى والثورة معاً . وفهمى هو المثال القوى لهذا المنتمى إلى الحركات السرية المناوئة للإنجليز ، لكنه لا ينشغل لحظة واحدة بمأساة الفئات الكادحة من المجتمع المصرى التى شاركت فى حركة الحصول على الاستقلال دون أن تنال ثمرة تذكر .

أما فى قصر الشوق فإن كمال عبد الجواد يحتل الشاشة كلها ، ويصبح هو البطل المأزوم ، بطل العصر الممزق بين الفكر اليسارى المتكامل والسلوك الوفدى القلق . وجاءت نهاية الجزء الثانى من الثلاثية إعلاناً صريحاً بجوهر الأزمة . لقد وصلت المشكلة الاجتماعية إلى مرحلة عالية من النضج والاكتمال ، بحيث لم يعد حزب الوفد قادراً على تجاوز هذه المشكلة أو حلها . أصبح المنتمى إلى الوفد عاجزاً عن تقديم الحل الثورى الممكن للمرحلة . وأثبت حزب الوفد بما لا يدع مجالا للشك أنه حزب البرجوازية المسور بأسوارها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، بحيث لا يستطيع أن يقدم شيئاً إلى مشكلات الطبقات الشعبية التى آزرته أثناء الكفاح المشترك ضد الاستعمار . إن أزمة المنتمى فى تلك المرحلة الوسطى هى أزمة الحرية فى مدلولها العميق ، أى حين يصبح شعار «الخبز والحرية» هو الشعار الأكثر ثورية لطبيعة المرحلة . وقد كانت جميع المدارس الليبرالية فى الكفاح المصرى — وعلى رأسها الوفد — قد استنفدت طاقتها الثورية إلى أبعد مدى يتسع لمصالح الفئات الطبقية التى تعانت النضال فى المدارس الليبرالية وحدها . وكان المثقف الثورى فى محنة مريرة ، عند ما يجد حزبه الأثير — الوفد — ينكص عن الكفاح ، بينما ما تزال فى الجعبة النظرية مشكلات فورية عديدة تتطلب حلولا سريعة . وكان واضحاً أن هذه الحلول لم تعد فى حوزة الوفد بصورة نهائية ومطلقة .

والحق أن الطبقات الشعبية لم تكن فى انتظار القيادات البرجوازية المأزومة ، بل كانت تبحث بنفسها عن حلول ثورية لأزمتها . وبالرغم من أن السكرية تعرض بالتفصيل لهذا الحل الثورى الذى استراحت إليه الطبقات الشعبية وجدت فيه المخلص الطبيعى . . إلا أن نجيب محفوظ لم يعد ذلك الفنان الذى يستعرض

الحاول بطريقة آلية مباشرة ومن خلال حواريات تقريرية مبتسرة . لقد أفاد بلا ريب من وسيلة « الاستقطاب » للنسيج الأساسى فى شريحة البرجوازية الصغيرة ، وأحس أنه أوفى هذا النسيج حقه فيما سبق الثلاثية من أعمال . وبقى أمامه استقطاب جديد يحل مكان الاستقطاب القديم ولا يلغيه . بقى أمامه اليمين واليسار .

وكان اليسار الإيجابى المتكامل ، هو الحل الذى تراءى لنجيب محفوظ ، كى ينقذ مصر من أزمتها الاجتماعية . كان هذا اليسار رؤيا ضبابية غائمة فى بين القصرين فلم يرتفع فهمى إلى المستوى الثوري الشامل للقضية الوطنية والقضية الاجتماعية معاً . وكان هذا اليسار فى أزمة المخاض التى أصابت كمال عبد الجواد فى قصر الشوق ، فلم يتجاوز محنة التناقض بين الفكر والسلوك ، ثم جاء هذا اليسار فى السكرية ، واقعاً حيًّا متطوراً مع أحداث الفن والتاريخ .

أقول إذاً ، إن رؤية نجيب محفوظ لأزمة المجتمع المصرى كانت رؤية يسارية ، تتضح من فهمه للبناء التركيبى للأحداث . فتطور مراحل الكفاح المصرى من الحزب الوطنى إلى حزب الوفد إلى الحركات الاشتراكية ، هو تطور يتفق مع مفهوم اليسار لحركة التاريخ . كذلك جاء تفسيره لمراحل التطور المختلفة من نهاية الحزب الوطنى والثورة إلى أزمة الوفد إلى بزوغ الحل الاشتراكى ، تفسيراً يساريًّا واضحاً . ولكن علاقة نجيب محفوظ بالتاريخ ليست هى علاقة المفكر السياسى ، وإنما هى علاقة الفنان . وقد سبق لى أن قلت فى غير هذا المكان أن هناك اتجاهين أساسيين فى علاقة الفن بالتاريخ : أولهما يتخذ فيه الكاتب من التاريخ ما يبلور له قضيته الفكرية ، من شخوص وأحداث وتجارب . والآخر تستهويه من التاريخ بعض مراحله فيميل إلى تفسيرها وتحليلها — على ضوء منهجه فى التفكير — تفسيراً فنيًّا . وهناك اتجاه يستميله التاريخ لمجرد أن أحداثه مليئة بعناصر الحبكة الدرامية[1] . ويخيل إلى أن مؤلف الثلاثية قد أفاد من هذه الاتجاهات الثلاث ، فإن قضيته الفكرية — الانتماء — لم تفارقه قط ، كما أن وجهة نظره الفكرية — اليسار — لم تفارقه قط ، كذلك كان منهجه فى التفكير الفنى قد تجاوز التحديدات والقوالب السكونية ، وأضحت الشخصيات والأحداث والمواقف ، كلا واحداً متفاعلا ، يتصارع فيه الفكر مع الواقع صراعاً ديناميًّا حارًّا .

---

(١) مجلة « أدب » اللبنانية — العدد الثانى — ١٩٦٢ .

يقول جاك جومييه فى دراسته الموجزة عن الثلاثية « لقد اتسعت — أى الثلاثية — فى مداها كله لتوضيح شخصية أحمد عبد الجواد وكمال وياسين وعائشة وخديجة من جميع النواحى فى فترة ربع قرن . أما الأحفاد الثلاثة فلم يبلغوا مبلغ الرجال إلا فى نحو ١٩٤٠ ، فلم يتسع المجال فى الثلاثية لتوضيح شخصياتهم من جميع جوانبها » . وليس هذا القول صحيحاً ، فالتراكم الكمى لأحداث بين القصرين وقصر الشوق ، كان بمثابة الأرضية للتغير الكيفى الذى حدث فى السكرية . أى أن السكرية هى لحظة التغير الثورى فى مجرى التاريخ المصرى الحديث . ومعنى ذلك أن تجسيد هذه اللحظة لا يتطلب أكثر من بلورة الاستقطاب الأيديولوجى الذى حدث فى نماذج نمطية . وهذا ما يفسر لنا كثرة التفاصيل ودقتها وضرورتها فى الجزء الأول والثانى من الثلاثية ، فقد كانت هذه التفاصيل هى الصياغة الوحيدة الصحيحة التى تستوعب أطنان التراكمات الكمية التى أدت فيما بعد إلى ذلك التغير الكيفى الحاسم فى الخريطة السياسية المصرية . فلم تكن ضبابية المنتمى اليسارى أو دروشة المنتمى اليمينى فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وبداية ونهاية إلا تجسيداً لخطوات المنتمى من حيث الكم والنوع فى تلك المرحلة السابقة على إبرام المعاهدة . فقد كانت المعاهدة مرحلة كاملة فى تاريخنا السياسى هى مرحلة الأزمة التى سببت بلبلة هائلة فى تفسير الأحداث وتوجيهها على السواء . ولقد كانت إيذاناً لليسار بأن ينفلت من الضباب ، كما كانت فرصة اليمين فى التنظيم السياسى الشامل. والتفرقة الحاسمة بين التاريخ والفن هى التى توجب علينا ألا نحاسب نجيب محفوظ حساباً تاريخيًّا على دقائق الخريطة السياسية للبلاد . فإذا كانت مصر الفتاة تمثل جناحاً فاشيًّا خطيراً حينذاك ، فإن الإخوان المسلمين كانوا أكثر تمثيلا للفكرة الفاشية ، لأنهم أكثر توغلا بين الجماهير . وفى مجال الفن يضيق العمل الروائى بالحصر ويكتفى بالنمط والنموذج ، لذلك يكتفى الفنان بما جاء على لسان عدلى كريم من أن مصر الفتاة جماعة فاشية مجرمة ، ولكنه يتيح الفرصة كاملة أمام عبد المنعم شوكت ليدلى بوجهة نظر اليمين المتطرف ممثلا فى الإخوان المسلمين . ولقد مر المؤلف بنماذج سبق أن التقينا بها فى أعماله السابقة كرضوان ياسين الذى يقترب فى وصوليته وانحلاله من شخصيته محجوب عبد الدايم ، وشخصية عبد الرحيم باشا عيسى التى تقترب من قاسم بك فهمى ، وهكذا . إلا أن اتجاه السهم فى الثلاثية كان يرسمه أحمد وعبد المنعم شوكت فى صراع

متبادل وتفاعل حي ، جعل نجيب محفوظ يقول فى حديث له « . . .ولا أعتقد أن أحداً قرأ الثلاثية دون أن تتركز عواطفه فى شىء معين واضح »[1]. واكتنى مؤقتاً — بهذه الكلمات — فى نفى أسطورة الحياد التى يلصقونها عن جهل بأدب نجيب محفوظ .

وسوف تتحدد مهمتنا الآن فى الكشف عن طبيعة الحركة الصراعية التى تتفاعل بها الشخصيات والأحداث والمواقف فى السكرية ، رواية الانتماء الإيجابى المتكامل ناحيتى اليمين واليسار . وذلك حتى نضع أيدينا على اتجاه النسهم الذى يشير به نجيب محفوظ إلى مفهومه عن حركة التاريخ . وأرانى أعود إلى جوميبه لأجده يقول « . . إننا نلاحظ أن كلا من الأخوين برىء من هذا الصراع أو الانقسام النفسى الذى كان يشمل حياة كمال خالهما ويمنعه من المضى فى أى اتجاه » . والحق أن هذا هو رأى كمال نفسه « إن الجيل الجديد يشق سبيله العسير إلى هدف بيّن دون شك أو حيرة ، ترى ما سر دائى الوبيل ؟ ! » .

كانت نقطة انطلاق الصراع هى الاتفاق على أن الوفد أفضل الأحزاب ، ولكنه لم يعد مقنعاً على وجه شاف . ومن نقطة الاتفاق هذه ينطلق الاختلاف ثم الصراع . والاختلاف يتبلور فى الأرضية السياسية لكل منهما . فعبد المنعم لم يعد كمأمون رضوان يكتفى بالحماسة الدينية والتخصص فى الشريعة الإسلامية . كلا ، بل هو يستمع إلى أحد زملائه فى الشعبة يسأل مرشدهم: أليس من الحكمة أن نتجنب السياسة؟ فيجيب الشيخ بهذه الكلمات التى تستقر فى أعماق عبد المنعم « الدين هو العقيدة والشريعة ، والسياسة ، إن الله أرحم من أن يترك أخطر الأمور الإنسانية دون تشريع وتوجيه » . وعبد المنعم يشارك مأمون رضوان فى « الحساسية الدينية » إزاء ماسماه بالخطيئة ، فهو يرفض اللقاء المختلس على بسطة السلم فى الظلمة مع بنت الجيران. وهو فى هذا السلوك يريد أن يكون منطقياً مع ما يفكر به وهو يحاول إقناع أصدقائه قائلا : إن الشبان يتهددهم زيغ فى العقيدة ، وانحلال فى الخلق ، وليس الرجم بأشد ما يستحقونه . أما أحمد فيستشعر هو الآخر إيماناً عميقاً وتعصباً شديداً لما يؤمن به « بإيمانى الخاص ، إيمانى بالعلم وبالإنسانية وبالغد .

---

(١) الكاتب — يناير ١٩٦٣ .

وبما التزمه من واجبات ترمى فى النهاية إلى تمهيد الأرض لبناء جديد » . . وهنا يلتحم به عبد المنعم قائلا :

« — هدمت كل ما الإنسان إنسان به .

— بل قل إن بقاء عقيدة أكثر من ألف سنة آية لا على قوتها ، ولكن على حطة بعض بنى الإنسان، ذلك ضدمعنى الحياة المتجددة، ما يصلح لى وأنا طفل يجب أن أغيره وأنا رجل ، طالما كان الإنسان عبداً للطبيعة والإنسان وهو يقاوم عبودية الطبيعة بالعلم والاختراع كما يقاوم عبودية الإنسان بالمذاهب التقدمية ، ما عدا ذلك فهو نوع من الفرامل الضاغطة على عجلة الإنسانية الحرة !

فقال عبد المنعم ، « وكان فى تلك اللحظة يكره فكرة أخوة أحمد له :

— الإلحاد سهل ، حل سهل هروبى ، هروبى من الواجبات التى يلتزمها المؤمن حيال ربه ونفسه والناس ، وليس من برهان على الإلحاد يمكن أن يعد أقوى من البرهان على الإيمان ، فنحن لا نختار هذا أو ذاك بعقولنا بقدر ما نختاره بأخلاقنا » .

ولا يفوت الفنان أن يومئ إلى اتجاه آخر يتستر خلف العلم قائلا على لسان أحد أصدقائهما — حلمى عزت — « إيمان . . . إنسانية . . الغد ، كلام فارغ ! النظام القائم على العلم وحده ينبغى أن يكون كل شىء ، يجب أن نؤمن بشىء واحد هو استئصال الضعف البشرى بكافة أنواعه ، ومهما بدا عملنا قاسياً ، وذلك للوصول بالبشرية إلى مثال قوى نظيف » ولا يكتفى نجيب بهذه الإيماءة، بل يضيف قائلا بأنه « كان أحياناً تعتريه نوبات ثائرة غامضة » .

إن شخصيات كرضوان ياسين وحلمى عزت ورياض قلدس ، لا يجىء بها المؤلف عبثاً ، بل هو يصوغ الواقع الأيديولوجى كانعكاس للواقع الاجتماعى . ثم يبادر بإلقاء اليمين واليسار على السواء بين أحضان هذا الواقع ، حتى يتم التفاعل والصراع فى إطار كامل الموضوعية . لذلك نحن نلتقى بشخصية قلدس — على سبيل المثال — كممثل لتيار الشباب القبطى المتحرر من سلطان العقيدة ، ولكنه أسير الانتماء إلى أقلية مضطهدة ، فهو يرى أن الأقباط جميعاً وفديون لأنه حزب القومية الخالصة التى تجعل من مصر وطناً حراً للمصريين على اختلاف عناصرهم وأديانهم .

ورياض قلدس نموذج لهذا القلق المرير الذى يحسه كل من عانى ويلات هذه المشكلة . يقول رياض : « المرجو ألا تكون ثمة مشكلة ، يؤسفنى أن أصارحك بأننا نشأنا فى بيوت لا تخلو من ذكريات سود محزنة ، لست متعصباً ولكن من يستهين بحق إنسان فى أقصى الأرض – لا فى بيته – فقد استهان بحقوق الإنسانية جميعاً » ثم يحلل المشكلة تحليلا علمياً دقيقاً فيؤكد أنها ذابت فى مشكلة الشعب كله . بمعنى آخر ، أزمة الأقباط هى أزمة الديموقراطية التى يعانيها الشعب المصرى جميعه . لهذا يحتقر رياض الفاشية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية « أما الشيوعية فخليقة بأن تخلق عالماً خالياً من مآسى الخلافات العنصرية والدينية والمنازعات الطبقية » .

هذه الأرضية الأيديولوجية لعالم السكرية ، تلتقى بواقع اجتماعى محدد . فأحمد شوكت يقع فى هوى فتاة أرستقراطية تجعله يقول: « إن القلب فى أهوائه لا يعرف المبادئ ، وهيهات أن تتعارض المبادئ الشعبية مع الحب الأرستقراطى » ثم يفاجأ بأن الفتاة حددت مع والدها شروطاً لزوج المستقبل أقلها احتمالا ألا يقل مرتبه عن خمسين جنيهاً شهرياً . ولكن أحمد يبادر بالتهكم عليها وتركها . ثم يعمل بالصحافة الحرة ، لا كما كان يعمل على طه بل إن الأحرار كثيراً ما يضطرون إلى إذاعة آرائهم بالمنشورات السرية كما تقول سوسن حماد . وهى الفتاة التى التقى بها فى مجلة الإنسان الجديد . وهى على الطرف النقيض من علوية صبرى – الفتاة الأرستقراطية – لأنها ابنة عامل مطبعة ، ومثقفة من الداخل، وتعمل بالصحافة، وثورية أيضاً فيما يبدو . إن سوسن تعرف كمال عبد الجواد من كتاباته . وينتهز الفنان هذه الفرصة لكى تصبح هذه الكتابات هى المحك للتفاعل بينها وبين أحمد ، فتقول وهى تبتسم « لا موقف له ، إن موقف الكاتب لا يمكن أن يخفى ، إنه مثل من المثقفين البرجوازيين يقرأ ويستمع ويتساءل ، وقد تجده فى حيرة أمام المطلق ، وربما بلغت به الحيرة حد الألم ، ولكنه يمر سادراً بالمتألمين الحقيقيين فى طريقه » . ولما كان أحمد شوكت هو الوجه الآخر لكمال عبد الجواد ، هو الجانب الخفى من تكوينه الرامز إلى جيل الأزمة ، فإنه – كمال – يسارع بالقول « ربما كان من الخطأ أن نبحث فى هذه الدنيا عن معنى بينما أن مهمتنا الأولى أن نخلق هذا المعنى » . وفى المستوى السياسى يسخر من أعماقه الصارخة : « يجب أن

تعبد الحكومة أولا كي تعيش مطمئناً » أو « متى يعامل المصريون كالآدميين » ؟ . وقد علمته الحياة السياسية فى مصر — يقول المؤلف — أن يمقت الدكتاتور من صميم قلبه .

وكما كان اللقاء بين سوسن وأحمد بمثابة المحك المباشر لشخصية كمال ، كان هذا اللقاء أيضاً بمثابة المحك المباشر لشخصية عبد المنعم . فهى تنفذ إلى جوهر الدعوة الاشتراكية فى الإسلام ، لتصيح فى وجه أحمد : « قد يكون فى الإسلام اشتراكية ، ولكنها اشتراكية خيالية كالتى بشر بها توماس مور ولويس بلان وسان سيمون ، إنه يبحث عن حل للظلم الاجتماعى فى ضمير الإنسان بينما أن الحل موجود فى تطور المجتمع نفسه ، إنه لا ينظر إلى طبقات المجتمع ، ولكن إلى أفراده ، وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية ، وفضلا عن هذا كله ، فتعاليم الإسلام تستند إلى ميتافيزيقا أسطورية تلعب فيها الملائكة دوراً خطيراً ، لا ينبغى أن نبحث عن حلول لمشكلات حاضرنا فى الماضى البعيد ، قل هذا لأخيك .

فضحك أحمد فى سرور غير خاف وقال :

— أخى شاب مثقف وقانونى ذكى ، إنى أعجب كيف يتحمس أمثاله للإخوان !

فقالت بازدراء :

— الإخوان يصطنعون عملية تزييف هائلة ، فهم حيال المثقفين يقدمون الإسلام فى ثوب عصرى ، وهم حيال البسطاء يتحدثون عن الجنة والنار ، فينتشرون باسم الاشتراكية والوطنية والديمقراطية » .

ولا يقتصر التفاعل بين سوسن وأحمد على النقاش العقلى المحض ، وإنما يتجاوزه إلى ما هو أكثر عمقاً ، إلى صميم العلاقة بين سوسن وأسرة آل شوكت . فإذا كان الفارق الطبقى هو الذى حال بشكل واضح بين أحمد وعلوية صبرى ، فإن هذا الفارق ما يزال قائماً بصورة معاكسة بينه وبين سوسن حماد . وبالرغم من أن أحمد يحب سوسن ولا يعير كلامها عن أسرته أدنى التفات ، إلا أنها تتمسك « بالكرامة » التى يجب أن يضعها فى الاعتبار عند أهله وهم يناقشون المسألة . ولقد

كانت سوسن محقة تماماً فى إثارتها هذه النقطة ، وذلك أن الأسرة الشوكتية لم تسلم لابنها بسهولة . فكما أنها ناهضت عبد المنعم فى زواجه من ابنة زنوبة العوادة، فإنها كذلك تناهض أحمد فى زواجه من ابنة عامل المطبعة . ويؤدى هذا المحك للتفاعل ، إلى موقف ممتاز لكمال عبد الجواد ، إذ هو يبادر بالوقوف إلى جانب ابن أخته . ولا شك أن لهذا الموقف جانبه الرمزى الصرف ، فهو يعنى أن كمال ينتصر بعقله للزواج ، أو بالأحرى جانب من عقله . ومع ذلك فإن تسلسل الأحداث يحيطنا علماً بأن كمال رفض الصورة الجديدة من عايدة حين رفض شقيقتها بدور .

ويلح نجيب محفوظ على توجيه حركة الانتماء إلى اليسار إلى مزيد من الوضوح والتبلور ، فنحن نستمع إلى عدلى كريم يوجه حديثه إلى أبنائه من الشباب الثورى قائلا :

● حسن أن تدرسوا الماركسية ، ولكن تذكروا أنها وإن تكن ضرورة تاريخية إلا أن حتميتها ليست من نوع حتمية الظاهرات الفلكية ، إنها لن توجد إلا بإرادة البشر وجهادهم ، فواجبنا الأول ليس فى أن نتفلسف كثيراً ، ولكن فى أن نملأ وعى الطبقة الكادحة بمعنى الدور التاريخى الذى عليها أن تلعبه لإنقاذ نفسها والعالم جميعاً .

● المجتمع الفاسد لن يتطور إلا باليد العاملة ، وحين يمتلئ وعيها بالإيمان الجديد ، ويمسى الشعب كله كتلة واحدة مع الإرادة الثورية ، فهنالك لن تقف فى سبيلنا القوانين الهمجية ولا المدافع .

● إن مهمتنا الأولى أن نحارب روح القناعة والخمول والاستسلام ، أما الذين فلن يتأنى القضاء عليه إلا فى ظل الحكم الحر .

● حتى الرجعيون لم يجدوا بداً من استعارة اصطلاحاتنا ، وهم لو سبقونا إلى الانقلاب فسوف يحققون بعض مبادئنا ولو تحقيقاً جزئياً، ولكنهم لن يوقفوا حركة الزمن المتقدمة إلى هدفها المحتوم ، ثم إن نشر العلم كفيل بطردهم كما يطرد النور الخفافيش .

أقول إن نجيب محفوظ يلح على توجيه حركة الانتماء إلى اليسار إلى مزيد من الوضوح والتبلور ، وأضيف أنه يجند خاتمة السكرية فى إنارة الجزء الأخير من السهم الذى يشير إلى مفهومه عن حركة التاريخ .فأزمة الحرية لا تعنى بالنسبة لأحمد شوكت إلا إحدى محطات الوصول إلى الحرية . وإذا كانت الأزمة تجمع الشيوعى والإخوانى والسكير والسارق فى مكان واحد مظلم رطب ، بسجن أحد أقسام البوليس . . فإن أحمد شوكت وحده هو الذى تلوح له خلال قضبان النافذة الصغيرة « وطلائع النور وانية رقيقة » ! من أعماق الظلمة يرى المنتمى اليسارى طلائع النور القادمة مع الغد . وهو وحده الذى يردد بكل إيمان واثقة « إنى أؤمن بالحياة والناس ، وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الأبدية» . هذه الكلمات بعينها هى التى يرددها كمال — الحائر العظيم — فى نهاية الثلاثية ، يرددها بعد أن طار فكره فجأة إلى الطور ، إلى المعتقل . هذه النهاية التى توضح أكثر فأكثر منهج الفنان فى التفكير الفنى . فهو يخلق اليمين واليسار — وهذه هى الموضوعية — ثم يسقط وجهة نظره الفكرية على مسار الأحداث فلا نرى عبد المنعم إلا تائهاً بين شيخه وزوجه ، بينما تتبع ملامح الثورة على وجه أحمد وسوسن وعدلى كريم ورياض قلدس ، إلى أن تتركز تماماً فى شخصية أحمد شوكت . ومن هذا التركيز تتفرع أشعة « القيم » التى يدعو إليها نجيب محفوظ ، وهى قيم العلم والإنسان والمستقبل ، قيم اليسار التى يصوغها أحمد فى كلمات « ماذا يدفعنى فى هذا السبيل الخطير الباهر ؟ إلا أنه الإنسان الكامن فى أعماقى ، الإنسان الواعى المدرك لموقفه الإنسانى التاريخى العام » . قيم المنتمى اليسارى هى رأس السهم الذى ترسمه نهاية السكرية فى اعتراف أحمد شوكت « . . بوسعنا أن نتزوج وأن نتجنب المتاعب ونقنع برغد العيش ، ولكنها تكون حياة بلاروح ، لشد ما يبدو لى المبدأ أحياناً كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر ، إنه دمى وروحى ، كأننى المسئول الأول عن الإنسانية جميعاً » .

لم يعد الانتماء إلى اليسار مجرد رد فعل على الدين ، ولكنه موقف إلى جانب العلم والمجتمع الإنسانى والتاريخ . وإذا كانت النهاية فى السكرية هى السجن ،

فإنها تعنى شيئاً واحداً ، هى أن المنتمى إلى اليسار دخل مرحلة جديدة من مراحل أزمة الحرية فى بلادنا ، ولكنها مرحلة مختلفة كيفيًّا عن مرحلة كمال عبد الجواد. ولقد تسلح المنتمى بمعظم أدوات التغيير الحضارى الشامل ، ولم يعد أمامه سوى التوقيت الصحيح . والأزمة الجديدة ليست أزمة الديموقراطية الليبرالية فى ظل الأحزاب الرجعية وحدها ، إنها أزمة جذرية عميقة تضع النظام الاجتماعى بكامله بين قوسين .

لقد سبق لإحسان عبد القدوس أن صور الانتماء اليسارى على أنه لعبة جنسية فى « لا شىء يهم » كما صوره يوسف السباعى على أنه خائن فى « جفت الدموع » كما صوره ثروت أباظة على أنه حاقد فى « قصر على النيل » . . وقبلهم قال نجيب محفوظ كلمته ، ولكنه يعود ليقولها مرة أخرى .

* * *

الفرق بيننا وبينهم فى الغرب ، هو فرق حضارى ، فنحن لم نعان الثورة الحضارية المعاصرة ، بمعنى أننا لم نسهم – نحن المعاصرين – فى بناء عصر هذه الثورة . فى أوربا – على المستوى الفكرى – أسهموا فى حل مأساة مجتمعهم منذ الاشتراكيات الخيالية إلى الاشتراكية العلمية . وفى المستوى التكنولوجى ، صنعوا بأيديهم وأذهانهم ووجدانهم كل شىء . نحن – بمعنى أدق – متخلفون . ومن هذه الزاوية تنشأ عند المثقف فى بلادنا ، أزمة التناقض بين « الاتجاه » العقلى نحو الغرب ، و « التكوين » الحضارى المتخلف عند الشرق . والتخلف هو الأنظمة الاجتماعية البدائية ، والأنظمة المتسلقة على كتفى الفكر الأوربى الحديث ، وهو أيضاً الفرق بين الكنيسة الأوربية والمسجد العربى ، بين الحضارة المستوردة والحضارة الأصيلة . إن الفرق بيننا وبين الغرب يرادف التشابه القائم بين الفلاح المصرى الذى يعيش فى عصر الفراعنة دون أن يصنع مجداً حضاريًّا مثلهم ، وبين المثقف المصرى الذى يعيش فى القرن العشرين دون أن يسهم فى حضارته . وهذه هى الأزمة التى بلورت فى وجدان نجيب محفوظ . الخيوط الأولى فى روايته الكبرى « أولاد حارتنا ».

فلقد أحس نجيب محفوظ منذ الوهلة الأولى أن الدين يشكل ركيزة أساسية فى بناء القيم الذى نعيش بين جدرانه ، فى الشرق . وعن طريق الدين أراد أن يدخل

عالمنا الروحى حتى يستطيع — وهو داخل البناء — أن يستبدل هذه الركيزة الكبرى فى حياتنا ، بركيزة أخرى عرفت طريقها إلى العالم المتحضر منذ زمن بعيد . وكانت الركيزة الجديدة التى حاول نجيب أن يحلها مكان الركيزة القديمة هى العلم . ولذلك فزعت الرجعية فى مصر فزعاً شديداً حين كانت« أولاد حارتنا» تنشر يومياً فى جريدة الأهرام خلال الفترة الواقعة بين ٢١ سبتمبر عام ١٩٥٩ و ٢٥ ديسمبر من نفس العام . وليس من قبيل المصادفة أن تنتهز الرجعية فرصة ملائمة فى ذلك الحين هى أزمة الديمقراطية التى شملت أرجاء العالم العربى ، فتوجه ضربتها — الأدبية — إلى أول عمل أدبى مباشر — بالرغم من رمزيته — يرفع شعارات العلم والتقدم والاشتراكية والحرية . وليس من قبيل التداعى الفكرى أن أسجل هنا نقطة هامة فيما أرى ، بصدد مرحلة الصمت التى رافقت قلم نجيب محفوظ منذ انتهائه من كتابة السكرية عام ١٩٥٢ إلى بداية كتابته لأولاد حارتنا عام ١٩٥٩ . لقد سئل نجيب محفوظ أكثر من مرة عن هذه السنوات السبع ، فكان يجيب دائماً بأنه أحس فجأة — عندما قامت الثورة المصرية فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ — أنه قال كل ما عنده ، وأنه لا يجد جديداً يمكن إضافته . كذلك أجاب بأن الإطار الواقعى استنفد كل ما لديه من طاقة فنية ، وأنه سوف يبحث عن شكل تعبيرى جديد إذا واتاه المضمون الإنسانى الجديد . ولا شك أن نجيب محفوظ — بعد الثلاثية — كان يعانى صراعاً عنيفاً خاصاً بأشكال التعبير . ولكن أزمته الحقيقية لم تكن قط أنه لايجد ما يقوله ، وإنما كانت على وجه التحديد هى أنه لا يستطيع أن يقول ما يريد . فالنهاية الحزينة التى اختارها للثلاثية تقول بصراحة وجرأة إن هناك أزمة فى هذا المجتمع ، وإن هذه الأزمة هى أزمة الحرية والتخلف الحضارى . ولا يمكن لفنان ناضج كنجيب محفوظ أن يقتنع بأن هذا المجتمع المأزوم قد تخلص مما يعانيه ، ولم يعد للفن دور يؤديه فى تغيير هذا المجتمع . بل إن نجيب محفوظ الذى أخلص لقضية الانتماء الثورى إلى جانب التقدم لا يستطيع أن يعفينا من تفسير موقف الصمت الذى اتخذه طوال الأعوام السبعة على ضوء الأزمة العميقة فى كيان المجتمع المصرى . أكثر من ذلك أنه لم يلجأ إلى الشكل الرمزى فى « أولاد حارتنا » إلا لأنه لم يكن قد تخلص بعد من الإحساس بضرورة الأزمة . وانعكس هذا الشعور بالاضطرار على البناء الروائى « لأولاد حارتنا »

فتأرجحت تأرجحاً شديداً بين استخدام الرمز والمباشرة فى إسقاط الرمز على الواقع .

فالحارة يمكن أن تكون البشرية بأسرها، ويمكن أن تكون مصر وحدها ، ويمكن أن تكون رمزاً مزدوجاً . فهى تجمع بين خصائص التطور الإنسانى العام وبين ملامح الأزمة الحضارية التى تعيشها مصر . فقد تسبب الانفصال التاريخى فى حضارتنا بين المرحلة الفرعونية والقبطية والإسلامية والعربية فى صياغة الإنسان المصرى على نحو حضارى معقد ، كما كان لهذا الانفصال دوره فى تركيز معالم التاريخ الحديث التى ورثناها فى مرحلتنا المعاصرة . لهذا يجىء نجيب محفوظ فى « أولاد حارتنا » ليعيد صياغة هذا التاريخ الممزق فى وحدة فنية تجسد الرمز والواقع معاً .

الحارة إذاً ، قد تكون هى الإنسانية فى مختلف مراحل تطورها منذ المجتمع المشاعى الأول إلى التقسيم الكبير الأول فى حياة البشر الذى أحالهم إلى سادة وعبيد إلى عصرنا العلمى الحديث الذى يقدم الاشتراكية حلا حاسماً لمأساة الإنسان . والمأساة الإنسانية – على هذا الوجه – ليست المشكلة الاجتماعية فحسب ، بل المشكلة الميتافيزيقية أيضاً . فثمة خطان متوازيان يلتقيان حيناً ويفترقان أحياناً هما علاقة الإنسان بسر هذا الكون ، أو علاقة النسبى بالمطلق ، وعلاقة الإنسان بهذا المجتمع ، أو علاقة الفرد بالمجموع .

غير أن الحارة أيضاً – على وجهها الآخر – هى مصر فى أحدث مراحل تطورها التى تجمع فى تكوينها عصارة ماضينا كله ، بل إن هذا الماضى يشترك فى خلق الحاضر بكل متناقضاته وتمزقاته العديدة، ويحمل له فى الوقت نفسه الحل الناجز لهذه المتناقضات ، الحل المتمثل فى العلم والاشتراكية .

وسواء كان نجيب محفوظ يعنى بحارته ، الإنسانية أو مصر ، أو كلاهما معاً، فإن قضية « الدين والعلم » هى المحور الرئيسى فى الرواية ، هى المحور الرئيسى بمعنى أنها العمود الفقرى المكون من حلقات الانتماء التى تنتهى بالاشتراكية .

وتبدأ « أولاد حارتنا » بإشارة هامة من المؤلف تتركز فى قوله « . . وما أكثر المناسبات التى تدعو إلى ترديد الحكايات . كلما ضاق أحد بحاله ، أو ناء بظلم أو

سوء معاملة ، أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة من ناحيتها المتصلة بالصحراء، وقال فى حسرة : هذا بيت جدنا ، جميعنا من صلبه ، ونحن مستحقو أوقافه ، فلماذا نجوع وكيف نضام ؟ » . هذه الإشارة الذكية تفسر أول ما تفسر لماذا يكتب الفنان هذه الرواية . إنه أحد أولئك الذين ضاقوا بالحال والظلم وتساءلوا لم نجوع ، وكيف نضام . ولكن السؤال — هذه المرة — لم يكن موجهاً إلى البيت الكبير أو صاحب البيت الكبير . ومنذ اللحظة الأولى يجب أن نوافق نجيب محفوظ فيما ذهب إليه فى حديث له من أن أولاد حارتنا هى النقيض ، على الأرجح ، لرحلة سويفت المشهورة . فتلك كانت نقداً للواقع عن طريق الأسطورة . أما «أولاد حارتنا» فهى — على حد قول صاحبها — نقد للأسطورة عن طريق الواقع[1] . من هنا نستطيع أن نؤكد على نقطة الانطلاق هذه : وهى أن الفنان يصور قصة الحارة البشرية على نحو مغاير للحكايات التى توارثناها جيلا بعد جيل منذ قديم الزمن « لعل الخيال أو الأغراض قد اشتركت فى إنشائها » . كذلك فهو — أى الفنان — يومئ بالعلاقة الجوهرية بين مصر والحارة والإنسانية حين يستطرد . . « وحارتنا أصل مصر أم الدنيا» . أما الجبلاوى صاحب البيت الكبير القائم على رأس الحارة التى سميت باسمه ، فإنه مهما اختلفت الأقاويل بشأنه ، فإن الجميع يتفق على أنه كان أحد« الفتوات» الذى استطاع بقوته وبطشه ، أو بحيلته ودهائه أن يستولى على الحارة كلها . وبالرغم من أننا سنكتشف فيما بعد أن الجبلاوى هذا هو «المطلق » بالنسبة للإنسان أو هو«السر» الخالد فى حياة البشر ،إلا أن تصوير الفنان لبداية علاقته بالحارة على أنه أول فتواتها الكبار يضعنا وجهاً لوجه أمام المنهج الفكرى والتعبيرى لنجيب محفوظ فى هذه الرواية. هذا المنهج الذى سيتكشف لنا رويداً رويداً ، كلما استطعنا أن نلتقط المفاتيح المتناثرة على طول الرواية .

وأعود إلى القول بأنه على الرغم من تجسيم الفنان للجبلاوى كرمز للمجهول ، فإن تجسيمه له على أنه فتوة كانت الوحوش تهاب ذكره يضعنا أمام أحد أمرين : إما أن الفنان يسجل موقفين للإنسان إزاء وجوده على الأرض ، وإما أنه يرى وجهين لقضية الإنسان على هذه الأرض أحدهما الوجه الميتافيزيقى والآخر هو الوجه الاجتماعى . فهو حين يتساءل « أليس من المحزن أن يكون لنا جد مثل هذا

(١) حوار — العدد الثالث — ١٩٦٣ .

الجد دون أن نراه أو يرانا ؟ أليس من الغريب أن يختفى هو فى هذا البيت الكبير المغلق وأن نعيش نحن فى التراب ؟ ! » إنما يبلور لنا جوهر الأزمة التى يعرض لها بالتفكير والتعبير ، وأقصد بها أزمة العلاقة بين مأساة البشر الاجتماعية والحل الميتافيزيقى لها ، إنه هنا يردد كلمات تشبه الصدى لما سبق أن سمعناه على لسان كمال عبد الجواد . لم يكن كمال مؤمناً بالدين ، ولكن إيمانه بالله لم يفارقه قط . فإذا نحن سمعنا نجيب يقول : « ولن تظفر بما يبل الصدر أو يريح العقل » فكأنما نحن نستمع إلى صوت كمال عبد الجواد الذى يفيض بالشك . إلا أن تتابع الأحداث يؤكد تطور المنتمى المأزوم إلى الوعى العميق المسئول ، بأوجاع البشر وآلام المجتمع الذى يعيش بين جنباته فلقد أصبح الناس فى زمن يشترون « السلامة بالإتاوة ، والأمن بالخضوع والمهانة ، ولاحقتهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة فى القول أو فى الفعل بل للخاطرة تخطر فيشى بها الوجه » وهى عبارات صريحة لا التواء فيها ، ولا يجدى معها التفسير بأنها رمز إلى حال البشرية جمعاء ، فحتى إذا كان هذا صحيحاً ، فإن صدورها عن كاتب مصرى يقول «بتنا من الفقر كالمتسولين» له مغزاه شديد الوضوح. ومن المفيد أن ننقل ما قاله نجيب محفوظ على لسان سوسن حماد فى السكرية من أن الأحرار « يضطرون إلى إذاعة آرائهم بالمنشورات السرية ، المقالة صريحة ومباشرة ، ولذلك فهى خطيرة ، خاصة وأن الأعين محملقة فينا . أما القصة فذات حيل لا حصر لها ، إنها فن ماكر » . من المفيد — كما قلت — أن ننقل هذا النص للمقابلة بينه وبين ما قاله نجيب فى بداية « أولاد حارتنا» : شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا وعاصرت الأحداث التى دفع بها إلى الوجود عرفة ابن حارتنا البار . وإلى أحد أصحاب عرفة يرجع الفضل فى تسجيل حكايات حارتنا على يدى ، إذ قال لى يوماً أنت من القلة التى تعرف الكتابة فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا ؟ . . إنها تروى بغير نظام ، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم ، ومن المفيد أن تسجل بأمانة فى وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها » إلى أن قال : « كانت مهمتى أن أكتب العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات . وعلى كثرة المتظلمين الذين يقصدوننى فإن عملى لم يستطع أن يرفعنى عن المستوى العام للمتسولين فى حارتنا ، إلى ما أطلعنى عليه من أسرار الناس وأحزانهم حتى ضيق صدرى وأشجن قلبى . ولكن مهلا ، فإننى لا أكتب عن نفسى ولا عن متاعبى وما أهون متاعبى إذا قيست

بمتاعب حارتنا » . . إن التقابل بين عبارات النصين يعنيّ من زاويتين : أولهما أن الأمانة والوحدة المتكاملة التى ينشدها ليست إلا « وجهة النظر » أو العدسة الفكرية التى سيرى بها ويرينا نحن معه أسرار المأساة . فكلمة الأمانة الواردة فى النص لا تتضمن أية تأكيدات من أنه سيروى لنا الحكاية عن مصدر موثوق به لم يكن قائماً حين سجلت الحكاية مراراً فيما مضى ، وإنما هو يقصد بها الموضوعية فى تصور الأحداث على ضوء العهد الأخير الذى شاهد أحداثه . أما عبارة الوحدة المتكاملة فلا يقصد بها سوى المنهج الفكرى الذى آثره فى تتبع أحداث الحارة البشرية وهى أنها ليست أحداثاً عفوية تتراكم فوق بعضها بعضاً ، وإنما هى مجموعة من المراحل التاريخية المتفاعلة مع ظروفها الموضوعية والمؤدية إلى نتائج محددة بفاعلية البشر ومدى إسهامهم فى توجيهها . والتقابل بين هذا النص والنص السابق عليه هو أن القصة رغم موضوعية بنائها الفنى إلا أنها إحدى الحيل التى يلجأ إليها الأحرار فى التنفيث عن آرائهم الثورية فى تغيير المجتمع . وهذا بالضبط ما يكمله الجزء الأخير من النص الثانى حين يشير إلى الدافع الحقيقى لكتابته هذه القصة ، هذا الدافع الذى لم يكن ذاتياً فحسب — فهو لم يرتفع عن مستوى المتسولين — وإنما كان دافعاً موضوعياً هو متاعب الحارة .

صور نجيب محفوظ البيت الكبير على أنه الفردوس المفقود ، فقد خرج منه أدهم وأميمة لمحاولتهما التعرف على السر الرابض فى إحدى الغرف ، السر المكتوب الراقد بين دفتى مجلد موضوع على منضدة بهذه الغرفة العجيبة كان البيت الكبير فردوساً حقًّا ، فأصحابه لم تتلوث أيديهم وجباههم بلعنة العمل ، فلم يكن ثمة شىء يفعله أدهم سوى العزف على الناى . وهو يحس أثناء قيامه بالعزف وكأنه يجد فى البحث عن شىء « ما هذا الشىء ؟ الناى أحياناً يكاد يجيب ولكن السؤال يظل بلا جواب» . وإذا كان إدريس أحد أبناء الجبلاوى ، قد طرده أبوه لتطاوله عليه ، فإن طرد أدهم وزوجته أميمة كان طرداً ذا حيثيات أعظم وأجل خطراً ، لأنهما أرادا أن « يعرفا » السر . رأن يتحررا من أغلال « المجهول » .. فالمعرفة هى الحرية ، وإرادة الحرية هى اللعنة التى لاحقت أدهم وأميمة . وهكذا يدور بينهما هذا الحوار تقول أميمة :

— « من ذا يقاوم الرغبة فى الاطلاع على المستقبل ؟

— تعنين مستقبلك أنت .

— مستقبلى ومستقبلك ، ومستقبل إدريس الذى، حزنت عليه رغم ما سبق منه ضدك » .

ويحس أدهم أن المرأة تعرب عما فى نفسه « والحق أنه لم يتركها تسترسل فى حديثها إلا لأن جزءاً من نفسه كان بحاجة إلى تأييدها » وبالغ هذا الجزء من النفس فى تأييدها حين انطلقت تعدد له المزايا المحيطة بمعرفة « المصير » . . المصير الذى قدر هو أن نجوم السماء لا تعرفه .

فما إن أقدم أدهم على محاولته الخطيرة ، حتى كشف أمره وطرد من البيت الكبير ، فترك الناى وبدأ يتوكأ على إحدى العربات يبيع الخيار ، وراح يردد لنفسه : لا شىء حقيقى فى هذه الدنيا . كما راح يخاطب أباه العظيم : لماذا كان غضبك كالنار تحرق بلا رحمة ؟ لماذا كان كبرياؤك أحب إليك من لحمك ودمك ؟ وكيف تنعم بالحياة الرغيدة وأنت تعلم أننا نداس بالأقدام كالحشرات ؟ والعفو واللين والتسامح ما شأنها فى بيتك الكبير أيها الجبار ؟ ثم رأى من الحكمة نسيان الماضى وإن كان « ليس لنا من زمن غيره » فهو لا يفتأ يقارن بين الحال فى البيت الكبير والحال الراهنة قائلا : إن العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، كنت فى الحديقة أعيش ، لا عمل لى إلا أن أنظر إلى السماء أو أنفخ فى الناى . أما اليوم فلست إلا حيواناً أدفع العربة أمامى ليل نهار فى سبيل شىء حقير نأكله مساء ليلفظه جسمى صباحاً ، العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، الحياة الحقة فى البيت الكبير ، حيث لا عمل للقوت ، وحيث المرح والجمال والغناء . ولا تملك أميمة إلا أن تقول : ربما كان العمل لعنة ، ولكنها لعنة لا تزول إلا بالعمل .

وتتوارث الأجيال هموم الآباء والأجداد ، فها هوذا الجيل الثانى « قدرى وهمام » أحدهما يرى العمل لعنة من لعنات الدهر ، والآخر يود لو يعرف أمر الوصية التى تسببت فى هذا الشقاء كله . فالقضيتان قائمتان معاً ومتجاورتان أو هما وجهان لعملة واحدة . فإرادة المعرفة والسيطرة على أسرار المجهول ، تمضى جنباً إلى جنب مع إرادة التحرر من أسر العذاب اليومى من أجل اللقمة . لذلك يأسى همام أسى مريراً وهو يحدث نفسه : « ستفرح أمى يوم تلد هذه العنزة ولكن ميلاد

إنسان قد يجيء بالكوارث ، فوق رءوسنا لعنة من قبل أن نولد ، وأعجب عداوة التي لا تجد لها من مبرر إلا أنها بين أخوين ، إلى متى نعانى من هذه الكراهية. ولو نسى الماضى لابتهج الحاضر ، ولكننا سنظل نتطلع إلى هذا البيت الذى لا عزة لنا إلا به ولا تعاسة إلا بسبب منه » .

وذات يوم أرسل الجبلاوى فى طلب همام من الخلاء حيث يأوى مع والديه ، فما إن عاد همام من عند جده حتى تأججت نيران الغيرة فى صدر قدرى ، ووقعت أول جريمة قتل فى التاريخ ، فقد اغتال قدرى شقيقه همام فى قلب الصحراء ودفنه بين أحشائها . لهذا ردد أدهم بحنق أن الحياة أيضاً أفظع من الموت . خاصة وأن قدرى هرب بعدئذ كما هربت هند ابنة إدريس « وأصبح للجبلاوى العظيم حفيدة عاهرة وحفيد قاتل » .. على أن أدهم — وهو يقرع بكلتا يديه هاوية اليأس — فوجئ بأنه يسمع صوتاً يناديه ، صوتاً خيل إليه أنه يعرفه ، صوتاً كان يطلب إليه أن يذهب لملاقاة الجبلاوى. وهناك سمع أدهم هذا الوعد الباهر : سيكون الوقف لذريتك . وفى تواريخ متقاربة مات أدهم وأميمة وإدريس وعاد قدرى وهند ومعهما أطفال . وانتشر العمران بفضل أموال الوقف . ومن هؤلاء وأولئك جاء أبناء حارتنا .

إن هذا المدخل الفنى لرواية« أولاد حارتنا»، يثير قضية الحقيقة الجزئية والحقيقة الكلية عند نجيب محفوظ . فأدهم فى دقائق حياته اليومية، فى رغبته الملحة للتعرف على ما تنطوى عليه الوصية المغلقة ، وفى خروجه من البيت الكبير إلى الخلاء يبيع البطاطا والخيار ، وفى علاقته اليومية بشقيقه المطرود إدريس ، وفى علاقته بابنيه قدرى وهمام : فى هذه التفاصيل جميعها كان يمثل حقيقة جزئية تتراكم مع بقية الحقائق الجزئية الأخرى على طول الرواية ، لتؤدى فيما بعد إلى الحقيقة الكلية فى المدى اللانهائى . والحقيقة الجزئية التى يمثلها أدهم ليست هى المعرفة أو الحرية بالرغم من أنه هو مفتاح هذه القضية الرئيسية ، وإنما تمثل حياة أدهم فى البيت الكبير وخارجه، أول معانى الحرية ، أو إحدى الخطوات إلى جوهرها . فلقد عرفنا أن الحرية هى العودة إلى البيت الكبير من ناحية ، وهى معرفة المصير من ناحية أخرى ، وكان أدهم هو الشمعة الأولى التى أضاءت لنا الطريق إلى هاتين الناحيتين ، أو هو الحقيقة الجزئية الأولى فى الطريق اللانهائى إلى الحقيقة الكلية .

ثم جاء تفسير الفنان للانقسام الأول فى تاريخ البشرية معبراً عن معنى الحقيقة الجزئية فى رواية « أولاد حارتنا » ، فالانقسام لم يحدث قط فى البيت الكبير — مرآة المجتمع المشاعى فى البدائية الأولى — وإنما حدث خارج جدران هذا البيت حيث الإحساس الجديد بالملكية الفردية يغزو قلوب البشر وعقولهم ويحدد لهم مصالحهم واتجاهات سلوكهم وقيمهم فهكذا رسم نجيب صورة الحارة : بيت ناظر الوقف على رأس الصف الأيمن من المسكن وبيت الفتوة على رأس الصف الأيسر قبالته . أما أهل الحارة فمنهم البائع الجوال ، ومنهم صاحب الدكان أو القهوة ، وكثيرون يتسولون ، وثمة تجارة مشتركة يعمل فيها كل قادر هى تجارة المخدرات . لقد بدأت الكارثة على أثر اعتزال الجبلاوى الحياة العامة ، فبالرغم من وعده لأدهم بأن الوقف سيكون لذريته ، إلا أن مأساة رهيبة بدأت حين استأثر أحد النظار بالريع . ثم اطمأن إلى حماية نفسه بنبوت أحد الفتوات مقابل الإغداق على الفتوة وأسرته . وعمد الأقوياء إلى الإرهاب والضعاف إلى التسول ، والجميع إلى المخدرات . الفتوة وحده يعيش فى بحبوحة ورفاهية ، وفوق هذا الفتوة الأكبر ، والناظر فوق الجميع ، أما الأهالى فتحت الأقدام . . وإذا عجز مسكين عن أداء الإتاوة انتقم منه فتوة حيه شر الانتقام ، وإذا شكا أمره إلى الفتوة الأكبر أسلمه إلى فتوة حيه ليعيد تأديبه . فإذا سولت له نفسه أن يشكو إلى الناظر ضربه الناظر والفتوة الأكبر وفتوات الأحياء جميعاً . « وهذه الحال الكئيبة شهدتها بنفسى فى أيامنا الأخيرة ، صورة صادقة مما يروى الرواة على أزمان ماضية . أما شعراء المقاهى المنتشرة فى حارتنا فلا يروون إلا عهود البطولات متجنبين الجهر بما يحرج مراكز السادة ، ويتغنون بمزايا الناظر والفتوات ؛ بعدل لا نحظى به ورحمة لا نجدها وشهامة لا نلقاها وزهد لا نراه ونزاهة لا نسمع بها ، يقول أهالى الحوارى حولنا يا لها من حارة سعيدة تحظى بوقف لا مثيل له .. ونحن لا ننال من الوقف سوى الحسرات ، ومن قوة فتواتنا إلا الإهانات والأذى . على ذلك كله فنحن باقون ، وعلى الهم صابرون . نتطلع إلى مستقبل لا ندرى متى يجىء ، ونشير إلى البيت الكبير ونقول هنا أبونا العتيد ، ونومىء إلى الفتوات ونقول : وهؤلاء رجالنا ، ولله الأمر من قبل ومن بعد » .

أعتقد أنه بات واضحاً — من هذا النص المطول — أن الحارة هنا هى مصر بعينها . فالراوى قد شهد أحداث الحارة ومآسيها بنفسه ، وهو يشير على وجه

التحديد ، إلى ما دعاه بأيامنا الأخيرة التى لا تختلف عما تقوله الحكايات فى أزمنة مضت . والحارة هى مصر بعينها ما دامت بقية الحوارى تحسدها على ما جادت عليها به الطبيعة من « وقف» عظيم بالرغم من أن أهل الحارة لا يتمتعون به . والحارة هى مصر بعينها إذ الصبر هو شيمة أهلها والتواكل الغيبى من سماتهم الرئيسية .

والانقسام الأول إذاً هو التصور الطبقى للمجتمع . وليس الفتوات والناظر وبقية الأقوياء إلا الطبقة السائدة ودولتها وجهاز أمنها . وما المتسولون إلا أغلبية الشعب المقهور . وهذه كلها ليست رموزاً غامضة فى العمل الروائى ، وإنما هى تكاد مع رمزيتها أن تكون شديدة الوضوح والمباشرة . وتدرجت الرموز من البساطة إلى التركيب حين كان التصور الطبقى للمجتمع يتداخل مع تصور مساره الروحى ، فلقد تورط نجيب محفوظ منذ البداية فى أنه أقام الوحدة الفنية فى الرواية على ضوء التطورات الروحية الكبرى فى حياة الإنسان من اليهودية إلى الإسلام . تورط لأن هذه التطورات ليست صدى موازياً تماماً للتطورات الاجتماعية . فبينما يؤكد الفنان أنه عاصر الأيام الأخيرة فى الحارة ورأى أنها لا تختلف من حيث الجوهر عن الأيام الغابرة ، نراه يصوغ الوحدة الدرامية فى الرواية على افتراض أن ثلاث حركات روحية كبرى قد أسهمت فى تغيير الضمير والمجتمع الإنسانيين تغييراً بعيد المدى . ولا شك أن هذا التغيير قد حدث بالفعل ، وكان تغييراً كيفياً ، ولكنه لم يكن قط صدى حقيقياً للتغييرات الجذرية الحاسمة التى عرفها الواقع الإنسانى عبر سلسلة طويلة من النضال الثورى والتقدم العلمى وغيرهما من عوامل الثورات الاجتماعية الشاملة فى تاريخ الإنسانية. بل إن تصور الفنان لتطور الحارة على ضوء الحركات الروحية الكبرى ، انعكس على البناء الروائى بأن تجمدت الشخصيات الثلاث الممثلة لهذه الحركات فى قوالب متشابهة من ناحية ، وفى إطار المصادر الدينية من جهة أخرى .

وها نحن ذا نستقبل « جبل » رائد المنتمين إلى قضية الإنسان فهو يستمع إلى أنغام الأوتار فى الحارة : تبدأ بتحية ناظر الوقف والفتوة زقلط و«عند ذلك تحركت أمواج التمرد » فاحتج دعبس أحد أبناء الحارة على ما يردده الشاعر — نجيب محفوظ

يتخذ من الشعر والشعراء مثالا على ما يروج له الفن حول السلطة والسلاطين — احتج دعبس وراح يدمدم أن سيد الناس يضرب الناس ويظلم الناس ويغتال الناس. آل حمدان تمرغوا فى تراب القذارة والبؤس. فتوهم يسير بينهم مختالا يصفع من يشاء ويأخذ الإتاوة ممن يشاء « لذلك نفد صبر آل حمدان واصطخبت فى حيهم أمواج التمرد » .

ويقع اختيار الفنان على ربيب نعمة الناظر ، أو نعمة زوجة الناظر على وجه أدق ، ذلك أن هذه السيدة كانت بمثابة الأم لجبل الذى ولد حقاً فى حى حمدان ، ولكنها هى التى ربته وتكفلت به . ولعل الفنان هنا يريد أن يؤكد على ظاهرة قديمة فى تاريخ الانتماء إلى قضية الإنسان ، تلك هى أن المنتمى غالباً ما يكون مرتبطاً بوشيجة أو بأخرى ، بالفئة التى يعاديها فكره وضميره ورؤيته لحركة التاريخ. هذا الارتباط — أياً كانت درجته أو طبيعته — يصيب المنتمى فى بداية انتمائه بحالة انقسام فى الشخصية ، سرعان ما يلتئم فى أتون النضال الثورى من أجل القضية التى نذر لها نفسه. لهذا بدا فى وجه جبل وهو يخاطب سيدته بشأن آل حمدان أنه يعانى ألماً صادقاً ، ولكنه لم يتردد فى أن يقول بحزن واضح : إنهم بؤساء يا سيدتى رغم أنهم أكرم أهل الحارة أصلا . شتت الحزن قلبه ، ومن عجب أن آل حمدان لا يحبونه ، فهم ينظرون إليه نظرة خاصة لطول ما فارقهم وعاش بين جدران الناظر . وهذه أيضاً إشارة رامزة إلى أزمة المنتمى بين وضعه الأيديولوجى وارتباطاته الطبقية ، فالفئات المسحوقة لا تراه نقياً تماماً من رواسب الطبقة التى عاش فيها . وفى لحظات التأزم هذه يتضح انقسام الشخصية أكثر من ذى قبل « وجد جبل أنه ليس شخصاً واحداً كما توهم طوالى عمره ، ولكنه شخصان ، أحدهما يؤمن بالوفاء لأمه وثانيهما يتساءل فى حيرة : وآل حمدان ؟ ! » ونظر إلى الشفق بعين لم تعد ترى إلا ما يكدر الصفو . أصوات تهتف به من النوافذ وهو مار : يا خائن يالئيم . وأصوات تهتف به من أعماق نفسه : لن تطيب الحياة على حساب الغير . وجميع الأمور تجرى فى الحارة على سنة الإرهاب ، فليس عجيباً أن يسجن سادتها فى بيوتهم ، وحارتنا لم تعرف يوماً العدالة أو السلام . الرجال سجناء فى البيوت ، والنساء يتعرضن فى الحارة لكل سخرية« وأنا أمضغ المهانة فى صمت . ومن عجب أن أهل حارتنا يضحكون ! علام يضحكون ؟ إنهم يهتفون للمنتصر

أيًّا كان المنتصر . ويهللون للقوى أيًّا كان القوى . ويسجدون أمام النبابيت ، يدرءون بذلك كله الرعب الكامن فى أعماقهم . غموس اللقمة فى حارتنا الهوان . لا يدرى أحد متى يجىء دوره ليهوى النبوت على هامته » . . بهذا الحوار الداخلى العنيف يربط نجيب محفوظ بين الحارة ومصر ، وبين الحارة والمنتمى . فالإرهاص لحركة الانتماء هو اكتشاف مراكز الاستقطاب فى الحركة الاجتماعية ، هو التعرف على مواطن العبودية والاستغلال ، هو الوعى بطرفى النقيض فى مأساة الخبز والحرية . فالتأكيد الملح على أزمة الديموقراطية فى الحارة ، لا ينفصل مطلقاً عن التأكيد الملح على مأساة الجوع . فإذا أقبل الامتحان الأول لجبل فى صورة فتوة يصارع أحد أبناء آل حمدان ، سارع جبل بالوقوف إلى جانب آل حمدان مهما أدى ذلك به إلى ارتكاب جريمة قتل . ويحسم جبل الصراع الداخلى فى أعماقه بأن يتوجه إلى سيدته قائلا فى يأس : سيدتى، سأجد نفسى مضطرًا إلى الانضمام إلى أهلى فى سجنهم لألقى معهم مصيرهم . فقد أصيب الفتوات بالجنون حين ترامت إلى آذانهم أنباء مقتل زميلهم فى الصحراء . ويؤكد جبل أن انتماءه إلى أهل الحارة هو أشبه بالقضاء والقدر حين يقول لسيدته : «لا خيار لى . من العار أن أترك أهلى يبادون وأنا أنعم بظلك » . وعند خروجه من بيت الناظر أدرك صدى « الانقلاب» الذى جرى فى حياته حتى إذا سئل فى ارتياب من أحد أبناء آل حمدان ، أجابه جبل فى هدوء : إنى أعود إلى أهلى . . وأخذ جبل يعد العدة لكفاح طويل بدأ أول الأمر برحلة إلى الخلاء المجاور للحارة ، فتزوج وتعلم حرفة الحواة والثعابين . وعاد إلى الحارة وهو يفكر « هنالك سبيل إلى السعادة الشاملة ». ونجيب محفوظ يستمد الصياغة هنا من التجربة الموسوية الواردة فى التوراة ، ولكنه يجردها من ميتافيزيقيتها ويبقى منها على الجانب الرمزى الذى يوضح المراحل الثلاث فى حياة المنتمى من الرفض للواقع الراهن ، إلى التمرد عليه ، إلى الانتماء ضده . كذلك يرمز هذا الجانب فى جبل ورفاعة وقاسم على السواء ، إلى دور الفرد فى التاريخ حين يقف هذا الفرد إلى جانب القوى الأكثر تقدماً . ولم يعد جبل يرى سوى «الأفندى» رأس الاغتصاب وزقلط رأس الإرهاب ، ولم يعد أمام جبل إلا أن يتمثل قول عبدون — أحد أبناء آل حمدان — علام نخاف وليس هناك أسوأ مما نحن فيه ؟ وهو دستور الفئات الكادحة من الشعب التى لا تملك سوى قوة عملها ، فهى لن تخسر فى النهاية سوى أغلالها .

على أن الفنان كان حريصاً للغاية على توكيد معالم الشخصية الإنسانية فى جبل ، فهو لا يلبث أن يكابد فى أعماقه حنيناً أليماً إلى أمه، وفى الوقت نفسه يمد يده إلى حمدان « للتعاهد فى حماس وفى رجاء» ويدرك نجيب محفوظ أن كثيراً من حركات الانتماء قد تمت فى حدود النظام القائم ويرمز إلى مثل هذه المحاولات بما قام به جبل من تصميم على مقابلة الناظر والتفاوض معه . وعند سيدته جهر بأن آل له يعانون ذلاً ألعن من الموت « جئت مطالباً بحقوق آل حمدان فى الوقف وفى الحياة الآمنة » فلم يكن من الأفندى إلا أن وصف هذا المطلب بأنه خرافة . والحق أن السيدة زوجة الناظر لا تمثل سوى الجانب العاطفى من ارتباط جبل بالطبقة السائدة . أما الناظر وفتوته فيمثلان الجانب العملى أو الواقعى . لهذا وقعت أحداث الشر على آل حمدان ، ويغمز الفنان دور المثقفين فى المعركة حين يصيح جبل بأحد الشعراء « تروون حكايات الأبطال وتغنون على الرباب فإذا جد الجد تقهقرتم إلى الجحور وأشعتم التردد والهزيمة ، ألا لعنة الله على الجبناء » ولكن جبل لم يكن وحده ، أيده كل رجل وأيدته كل امرأة . وبدأت ثعابين جبل تعرف طريقها إلى بيوت الفتوات حتى وصلت بيت الناظر فاستغاثت زوجته بجبل فقد بلغها أنه يستطيع أن يطرد الثعابين ويحول بينها وبين أن تلدغ أحداً . وأخذ جبل التعهدات على الناظر والفتوات بأن تنعم الحارة بسابق عهدها السعيد فوافقوه وهم يدبرون فيما بينهم خطة لإبادة آل حمدان . ولم يكن هؤلاء بمعزل عن الإشاعات ، فتجمعوا فى مكان وراء إحدى البوابات وحفروا كميناً لعصابة الفتوات فما إن أقبلت بهراواتها حتى سقطوا جميعاً فى الهوة العميقة وراحت دماؤهم ترسم علامة الاستسلام الأبدى . ودخل حى حمدان مرحلة جديدة من تاريخه بزعامة جبل ، بل إن الحى أصبح يدعى بحى جبل . واكتشف الجميع أن جبل التقى بالجبلاوى فى الخلاء ، وهو الذى حثه على استرداد حق آل حمدان . وتولى جبل إدارة الوقف ليحقق حلم أدهم فى ألا يكون ثمة عمل للإنسان سوى الغناء . وأحصى جبل ما فى كل أسرة من أنفس ووزع الأموال بالتساوى فيما بينها « وحتى شخصه لم يخصه بامتياز » وأرسى القيمة الروحية أو الأخلاقية التى تقول «عين بعين» . ثم يقول نجيب محفوظ « هذه قصة جبل ، كان أول من ثار على الظلم فى حارتنا» .

أقول مرة أخرى : إن نجيب محفوظ تورط فى صياغة قصة الحارة على ضوء الحركات الروحية الكبرى فى حياة الإنسان . ذلك أن المقارنة — التى سيضطر إليها القارئ اضطراراً — بين جبل وموسى ، سوف توقع به بين براثن الفروع الثانوية التى جاءت عرضاً فى الرواية كشعب الله المختار الذى يقابل آل حمدان ، وكقصة موسى مع فرعون وزوجته وبنى إسرائيل . هذه التفاصيل التى لم تجئ فى «أولاد حارتنا» إلا خضوعاً لصياغتها وفق الحركات الدينية الثلاث التى عرفتها المنطقة . فبالرغم من أن الفنان كان يربط دائماً بين الحارة الأسطورة والحارة المصرية ، إلا أن طلاوة الجانب الأسطورى كانت تستهوى مخيلته الفنية فيستطرد فى تلك التفاصيل التى قد تضلل القارئ . إلا أن لهذه التفاصيل وجهاً آخر هو التفسير الذى أضمره المؤلف فى صياغة الأحداث ، فلم تكن ثمة معجزات ، وإنما هى أقرب إلى عمل الحواة . وهذا هو المنهج الذى سيعالج به الفنان الحلقة القادمة من الرواية . إلا أن هذا المنهج بعينه هو الذى أصاب بعض الشخصيات الرئيسية بما يشبه الجمود ، لما بينها من تقارب شديد فى المقدمات والنتائج . ولم ينقذ هذه الشخصيات من الجمود التام سوى اختلاف القضايا النظرية التى تناقشها . فبينما تناقش شخصية جبل إمكانية التغيير الاجتماعى فى حدود النظام القائم ، تقبل شخصية رفاعة لتناقش إمكانية التغيير الروحى أولا ، ذلك أن الوقف — يقول رفاعة — لا شىء ، والحياة السعيدة هى كل شىء ، ولا يحول بيننا وبينها إلا العفاريت الكامنة فى أعماقنا . ويكاد رفاعة أن يرتدى ثياب المسيح كما هى فى الإنجيل ، لولا بعض التعديلات الطفيفة التى أدخلها الفنان على البناء الروائى كأن تكون ياسمينة زوجة رفاعة التى تخونه مع الفتوة ، هى المقابل لشخصية يهوذا الذى أسلم المسيح إلى أيدى جلاديه كما يقول الإنجيل . وكما جعل الفنان من جبل حاوياً يدخل الرعب فى القلوب بقوة العلاقة الغريبة القائمة بينه وبين الثعابين ، كذلك رفاعة فهو يتعلم مسألة إخراج العفاريت من النفوس من « كودية زار » . وهكذا يصبح منهج المؤلف هو استعارة الهيكل العظمى للأسطورة ، ثم يكسوه بما لديه من لحم ودم يمثل وجهة نظره الفكرية . ونجيب محفوظ يرى من الناحية الفكرية ، أن المسيحية خطوة أكثر تقدماً من الموسوية من حيث الطريق إلى السعادة الشاملة للبشر . وهذه الفكرة ترد حسب نظرية ما تقول إن الأديان جميعها كانت مراحل تقدمية فى تاريخ الفكر الإنسانى . وبالرغم

من أن هذه الفكرة صحيحة بالنسبة لدين كالإسلام مثلا ، إلا أنها لا تصدق مع المسيحية بالذات . فإذا كان المنطق الأساسى عند رفاعة — أو المسيح — هو المنطق الميتافيزيقى فإنه يصعب القول بأن هذا المنطق من شأنه أن يغير المجتمع تغييراً ثورياً . فحين تصبح مملكتنا فى السماء ، وعندما نطالب بأن نقاوم الشر بالخير ، وأن نحول خدنا الأيسر لمن ضربنا على الخد الأيمن ، لا يمكن أن تؤدى هذه المجموعة من القيم إلى تغيير المجتمع . ولا أشك لحظة فى أن أفكاراً ثورية يمكن أن تبزغ فى مكان ما وزمان معين وتبطش بها القوى السائدة فلا يدرى بها التاريخ ، بينما تتاح الفرصة كاملة للكثير من الدعوات الرجعية أو السلبية — على أقل تقدير — لأنها هادنت أو تجاهلت أو أيدت الأوضاع القائمة . والمسيحية لم تكن قط النظرية الثورية للعبيد فى ظل الإمبراطورية الرومانية ، فقد قامت الثورات حينذاك على أكتاف الوثنيين فى الأغلب ، وانضم إليها الفقراء من المسيحيين كفئة مسحوقة لا كطائفة مسيحية. من هنا يتضح مدى التورط الذى انزلق إليه نجيب محفوظ عندما اتخذ من الحركات الدينية الكبرى إطاراً للبناء الروائى . فهذا الجزء الخاص برفاعة لا يشارك فى هذا البناء بنصيب ما،ذلك أنه يشبه جبل فى مراحل استقبال الدعوة عن طريق اللقاء الحلوى مع الجبلاوى ، ثم يختلف عنه فى الاهتمام بالجانب الروحى من حياة البشر . ولكن هذا الاختلاف البيـّن لم يجعل من رفاعة شخصية روائية ترتفع إلى مستوى الضرورة فنحن مع قاسم سوف نستشعر هذه الضرورة فى مستواها الأرفع . لهذا أقول إن الفنان لم يلجأ إلى خلق هذه الشخصية إلا لأنها ترادف الحلقة المسيحية من حلقات التطور الدينى للإنسانية . ولكن هذا السبب اليتيم لم تبرره وجهة النظرية الفكرية للمؤلف من ناحية ، ولا البناء الروائى من ناحية أخرى . فهو على الصعيد الفكرى يريد أن يقدم الدين فى مقابل العلم ، أو العلم كامتداد للدين فى عصر جديد . وكان يمكن فى هذه الحدود أن يكتفى بانعكاس إحدى الأفكار الدينية الكبرى — كالإسلام — على إحدى مراحل تطور المجتمع البشرى . فكانت مراحل التطور هذه ، تصبح هى العمود الفقرى للرواية، وما الدين أو العلم إلا المادة الخام التى يوزعها الفنان كمحاور فكرية للبناء الروائى . وهو على الصعيد الجمالى ، كان باستطاعته أن يمنح الرواية قدراً أكبر من الصراع الدرامى والتوهج والحرارة إذا خلت من الشخصيات والزوايا

والأحداث والمواقف المتشابهة أو المتقاربة . فالجزء الخاص برفاعة لم يكن همزة وصل ضرورية بين جبل وقاسم، كما لم يكن جبل أيضاً همزة وصل ضرورية بين أدهم وقاسم .. فالحدث الجوهرى الذى تلقيناه من أدهم هو جوهر المأساة . فالعلاقة بين الإنسان والمصير هى علاقة مزدوجة بين الإنسان والمعرفة ، وبين الإنسان والحرية . هذه العلاقة تصطدم فى خط سيرها ، بسر هذا الوجود من جهة، وبأزمة هذا المجتمع من جهة أخرى .. وهما يشكلان فيما بينهما مأساة الإنسان الضاربة فى هذا الكون. ولم يكن جبل سوى المحاولة الأولى للتمرد، وهو يمهد لقضية الانتماء الأصيلة فى وجدان البشر . غير أن القضية الفكرية ليست بحاجة إلى المنهج التاريخى فى تأكيدها خاصة إذا كانت الرواية هى البناء الفنى للقضية ، وخاصة إذا كانت الرواية تستخدم الصياغة الرمزية فى بنائها للقضية . لهذا كانت شخصية واحدة تمثل إحدى الحركات الروحية الهامة فى التاريخ — مثل قاسم — كافية تماماً لأن تمثل دور « الدين » فى قضية الدين والعلم التى يناقشها نجيب محفوظ بالتعبير الفنى .

قاسم يلتقى — أيضاً — بالجبلاوى ، وهو يرى أن السعادة الصافية لا سبيل إلى وجودها إلا إذا توافرت للجميع ، كما يرى أن الحارة يجب أن تصير امتداداً للبيت الكبير. ويبدو واضحاً أن اللقاء بالجبلاوى ، وأمنية البيت الكبير هى القاسم المشترك الأعظم بين الشخصيات الثلاث : جبل ورفاعة وقاسم . وهو قد يكون خلوة بالذات تعقب الرفض الحاسم للواقع المعاش ، واستعداداً لمرحلة التمرد فالانتماء إلى قضية الأغلبية الساحقة من أهل الحارة . والجبلاوى ليس تجسيداً للمطلق أو للقضية الميتافيزيقية فقط، وإنما هو يشترك أيضاً فى صياغة المشكلة الاجتماعية ، لأنه لا يمتلك « حجة المستقبل » أو المصير فحسب ، بل هو صاحب هذا الوقف أيضاً ، وقد وعد به لذرية أدهم بالتساوى . لهذا فاللقاء الذى يخيل إلى الشخصيات الروائية الثلاث أنه تم بينها وبين الجبلاوى ، ليس إشارة ميتافريقية بقدر ما هو دلالة اجتماعية فى نفس الوقت . وقاسم بالذات لا يلتقى بالجبلاوى ويجنح إلى الخيال والأحلام والروحية كرفاعة ، أو التمنى بالسعادة لحى بعينه من بين أحياء الحارة كما فعل جبل . إن قاسم هو الشخصية الوحيدة التى تلتقى بالجبلاوى — فى صورة ما — ثم يخصص جهاده من أجل الحارة بأسرها ، لا عن طريقة النقاء

الروحى ، بل « لن نطهر حارتنا من الفتوات إلا بالقوة ، ولن نحقق شروط الواقف إلا بالقوه ، ولن يسود العدل والرحمة والسلام إلا بالقوة » وسيتم هذا عن طريق تقوية الأبدان والأرواح معاً .

لقد استفاد نجيب محفوظ إلى أبعد حد من تاريخ محمد والإسلام فى صياغة الدعوة القاسمية . ولم يكن بحاجة مطلقاً إلى أن يفسر أموراً غيبية بمعادلاتها المادية . ذلك أن الإسلام فى نضاله الثورى خلا إلى حد بعيد من غيبيات المسيحية . فالفنان هنا مقيد بالواقع التاريخى إذا كان ملائماً للصياغة الروائية من جهة ومناسباً للتفسير النظرى من جهة أخرى . وهكذا كان هذا الجزء من الرواية هو أكثرها حيوية وقرباً من الدلالة العامة التى يرمى إليها المؤلف . فالإسلام — بحق — كان تعبيراً ثوريًّا عن مرحلته التاريخية ، لأنه وقف بصلابة إلى جانب الفئات الكادحة من المجتمع فى شبه الجزيرة العربية ، فلم يقدم خبزاً للبطون الخاوية وحسب ، بل قدم الخبز الروحى للقلوب الفارغة وقدم الخبز المادى للبطون ، فى وقت واحد . وهذا هو السر فى عظمة قاسم التى ترتفع به عن مستوى رفاعة وجبل .

لم يقدم لنا نجيب محفوظ فى النماذج الثلاثة سوى المنتمى المثال ، أو المنتمى المفترض ، أى أنه يبتغى أن يقدم لنا الانتماء فى صياغته النظرية . فالأحاسيس العفوية للمنتمى تتوزع بين الارتباط العضوى بالأغلبية المسحوقة ، والارتباط العاطفى بالمستغلين ، ثم تتم حركة الانتماء من خلال صراع ذاتى مرير بين العاطفتين ، فيرتبط المنتمى نهائيًّا بالأغلبية المسحوقة . والانتماء فى جوهره معركة مع القيم من أجل الارتباط بها ، أى من أجل العمل لتغيير القيم الفاسدة ، بأخرى تسهم فى التطور الاجتماعى .

أكد نجيب محفوظ — بلا ريب — على أن هناك رابطة دم بين حركات الانتماء العفوى (جبل ، رفاعة ، قاسم) والاختلاف الكيفى بينها وبين الانتماء العلمى الذى سيرد ذكره الآن فى الحديث حول عرفة وحنش . وهو حين يؤكد على رابطة الدم هذه ، إنما يجمع الحركات الثلاث فى دائرة واحدة هى « الدين » لينطلق بعدئذ إلى دائرة أخرى هى « العلم » . فقد ناقش الفنان قضية الانتماء فى مستوياتها الثلاثة : المستوى الإنسانى المطلق ، ومن هنا كان تحديده للمنتمى المثال ، النموذجى ، النمط ، أى المنتمى المفترض . والمستوى العربى الذى ناقش بواسطته علاقة المسألة الميتافيزيقية بالانتماء الاجتماعى . إذ تصادف أن الحركات الدينية

الكبرى نشأت وترعرعت فى هذه المنطقة العربية ، مما تسبب فى الكثير من الآثار الحضارية البعيدة المدى . فالحضارة العربية المعاصرة بإنسانها العربى الحديث ، يحملان العديد من معالم الحركات الروحية الكبرى التى ولدت فى أرضنا ، ولهذا فثمة اختلاف كيفى خطير بين المنتمى العربى الذى لا يتجاوز أسوار حضارته ، والمنتمى العربى الذى يعيش فى عصر العلم ، فى قلب الحضارة الإنسانية للقرن العشرين . هذا المنتمى الجديد الذى لم يأخذ من الغرب إحساسه المأساوى الحاد بعبث الوجود، ولكنه طرح أرضاً كافة القيم الرجعية التى تحول بينه وبين أن يتجاوز ماضيه وحاضره ، إلى حاضر الإنسانية المتقدمة ومستقبلها . المنتمى الجديد الذى يتبنى أروع القيم الإنسانية المتمشية مع العلم . إنه المنتمى الاشتراكى المصرى ، المستوى الثالث الذى يبلوره نجيب محفوظ فى شخصية « عرفة » ليربط مرة أخرى بين الحارة الأسطورية والحارة المصرية . ورسم الفنان عرفة فى إطار المنتمى المثال أيضاً ، ليقود المثقفين إلى الطريق المضىء فى تلك المرحلة السوداء . أى أن عرفة هو اتجاه السهم الذى يشير به نجيب محفوظ إلى الانتماء الثورى الصحيح . ومن اسم عرفة نستدل على تلك الآية الجديدة التى تقودنا فى طريق الثورة ، آية المعرفة . ومن حرفة صاحب الاسم — السحر — نستدل على مادة هذه المعرفة ، وهى القوانين العلمية المضمرة فى المجتمع والطبيعة على السواء . ومن قصة عرفة مع الحارة نعلم أن الوعى بالقوانين العلمية هو الطريق إلى الحرية ، وأن الحرية هى إشباع احتياجات الإنسان المادية والروحية . وعلى النقيض من جبل ورفاعة وقاسم ، لا يلتقى عرفة مع الجبلاوى فى الخلاء قبل أن يبدأ انتماؤه إلى قضية الحارة المعذبة . إنه يقبل على الحارة ولا أحد يعرف له أباً ، ذلك أن العلم الذى يرمز إليه لم يكن إحدى حلقات الانتماء العفوى فى سلسلة جبل ورفاعة وقاسم ، وإنما العلم مستوى كيفى جديد . والمستوى الكيفى الجديد لا يرفض التراث القديم ، بل يضيف إليه . والحلقة الأخيرة فى التراث القديم — وكان يمثلها قاسم — كانت تلح على نقطتين : الأولى عبر عنها فى حديثه الداخلى عن الجبلاوى « طعن فى السن وخفت خشيته كهذه الشمس المائلة نحو الأفق . أين أنت وكيف أنت ولم تبدو وكأنك لم تعد أنت » وهذه هى المسألة الميتافيزيقية . ثم لنسمعه يخاطب أبناء الحارة جميعاً « راقبوا ناظركم فإن خان اعزلوه ، وإذا نزع أحدكم

إلى القوة اضربوه » وهذه هى المسألة الاجتماعية . جاء عرفة لا يجيد عمل الحواه كجبل أو إخراج العفاريت كرفاعة أو المعارك كقاسم . جاء عرفة وهو يجيد الإحساس بمأساة الحارة من زاويتين : الأولى هى « القوى المجهولة » التى يتشوق للاتصال بها وامتلاكها إن استطاع ، والثانية أن الغناء ليس هو الهدف الأخير « تصور أن يمضى العمر فى فراغ وغناء ؟ هو حلم جميل ، لكنه مضحك . . الأجمل حقاً أن نستغنى عن العمل لنصنع الأعاجيب » . وليس الانتماء إلى قضايا الآخرين أمراً لا علاقة له بالذات ، فلا بد أن يوجد الدافع الذاتى للفرد حتى يكون ثمة همزة وصل بينه وبين المجتمع الذى يناضل من أجل سعادته . لهذا كانت قصة الحب التى تربط بين عرفة وإحدى بنات الحى الذى يسكن بدروماً فيه ، كانت بمثابة الشرارة التى أوقدت بين ضلوعه نيران الرفض للواقع ، فالتمرد عليه ، ثم الانتماء إلى قضاياه . وقصة الحب هذه ليست إلا تجسيماً فنياً للدافع الذاتى المشتعل فى حنايا المنتمى ، « حقاً ما أنا بفتوة ، ولا برجل من رجال الجبلاوى ، ولكنى أملك الأعاجيب فى هذه الحجرة ، وفيها قوة لم يحز عشرها جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين » . ومن هذه النقطة يبدأ عرفة رحلة تمرده على الفتوات والجبناء والحكايات عن بطولة جبل ورفاعة وقاسم « سيغنى الشاعر وتستيقظ الغرز يا حارة الحسرات » .

إن عملية الرفض للواقع تزاوج بين المأساة الميتافيزيقية والمشكلة الاجتماعية تزاوجاً يبلغ درجة الالتحام ، فهكذا يصيح عرفة «كل مغلوب على أمره يصيح كما صاح المرحوم أبوك يا جبلاوى ، ولكن هل سمعت عن أحفاد مثلنا لا يرون جدهم وهم يعيشون حول بيته المغلق ؟ وهل سمعت عن واقف يعبث العابثون بوقفه على هذا النحو وهو لا يحرك ساكناً ؟ » . فالشك من أولى سمات الرفض للجانب الميتافيزيقى ، كأن يقول عرفة : لم أسمع عن معمر عاش طول هذا العمر . فإذا قيل له : إن الله قادر على كل شىء ، أجاب فى ثقة أن السحر أيضاً قادر على كل شىء ، وقد يتمكن يوماً من القضاء على الفتوات أنفسهم ، وتشييد المبانى ، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا . فإذا قيل له : إن قاسم حقق العدالة فى زمن قصير بغير السحر ، أجاب فى اعتداد أن عدالة قاسم سرعان ما ولت ، أما السحر فأثره لا يزول . غير أن السحر لن يؤتى أثره الحق إلا إذا كان أكثرنا سحرة ، ولن يتأتى ذلك

إلا إذا تحققت العدالة أولا ، إذا استغنى أكثرنا عن الكد وتوافروا على السحر .

هذا المنهج فى التفكير يختلف عن منهج كاتب آخر كتوفيق الحكيم . فالعلم عند نجيب محفوظ هو المنهج العلمى فى التغيير الاجتماعى . والتغيير الاجتماعى وحده هو الذى يتيح الفرصة لجميع البشر أن يكونوا علماء . أما توفيق الحكيم فى « الطعام لكل فم » فيفهم الموضوع على نحو آخر . العلم عنده هو المعمل لا المنهج ، فالعلم المعملى هو الذى سيحول طاقات الطبيعة إلى غذاء بأرخص النفقات ، فيقضى على الجوع . هذا المنهج فى التفكير يتجاهل تماماً الخريطة الطبقية للمجتمع . لهذا لا يفكر فى أن حل أزمة المجتمع يجىء أولا عن طريق الحل الاشتراكى للأزمة الاجتماعية ، ثم يتيح هذا الحل أن تصبح الغالبية علماء تحارب الجوع أو الفقر كجزء من خطتها فى السيطرة على الطبيعة . إن فهم نجيب محفوظ للقضية فى إطارها الصحيح هو الذى قاده إلى أن يجعل من عرفه — العالم الساحر — منتمياً ثورياً إلى جانب الغالبية المسحوقة من أهل الحارة . لكن الجبلاوى لم يعهد إليه بشىء . وهو لا يبدو كبير الثقة بالجبلاوى ولا بما تحكى الرباب . ومن المؤكد أنه بات يعطى السحر من جهده ووقته أضعاف ما يتطلبه الرزق . وإذا فكر جاوز تفكيره شخصه وأسرته إلى مسائل عامة لا يعنى بها أحد ، كالحارة والفتونة والنظارة والوقف والريع والسحر « .. أريد أن أطلع على الكتاب الذى طرد بسببه أدهم إن صدقت الحكايات ؟ لا أدرى ما الذى يجعلنى أؤمن بأنه كتاب سحر وأعمال الجبلاوى فى الخلاء لا يفسرها إلا السحر لا العضلات والنبوت كما يتصورون . ليس غريباً على مجهول الأب أن يتطلع بكل قوته إلى جده ، وحجرتى الخلفية علمتنى ألا أؤمن بشىء إلا إذا رأيته بعينى وجربته بيدى ، فلا محيد عن الوصول إلى داخل البيت الكبير ، وقد أجد القوة التى أنشدها ، وقد لا أجد شيئاً على الإطلاق ، ولكننى سأبلغ براً هو على أى حال خير من الحيرة التى أكابدها . ولست أول من اختار المتاعب فى حارتنا . كان بوسع جبل أن يبقى فى وظيفته عند الناظر ، وكان بوسع رفاعة أن يصير نجار الحارة الأول ، وكان فى وسع قاسم أن يهنأ بقمر وأملاكها وأن يعيش عيشة الأعيان ، ولكنهم اختاروا الطريق الآخر » .

لقد آثرت أن أنقل هذا النص المطول حتى نكتشف معالم الرحلة المريرة التى قادت عرفة من الرفض إلى التمرد فالانتماء الثورى . كان عرفة قد نجح فى صنع إحدى الزجاجات فى معمله، وهى تشبه القنبلة فى آثار انفجارها . ولكنه بدأ الرحلة إلى البيت الكبير أولا ، وأرجأ العمل مع الفتوات والناظر مؤقتاً . وفى البيت الكبير لم يلتق بالجبلاوى ، وإنما اصطدم بعملاق أسود فتبادر إلى ذهنه أنه خادم الجبلاوى فسارع إلى قتله والعودة خلال الخندق الطويل الذى حفره من خارج السور إلى داخل البيت . ثم فوجئ بعدئذ بالحارة تنقلب رأساً على عقب فقد جاء من يصرخ قائلا : لله الأمر، من بعد العمر الطويل مات الجبلاوى. وهى أقرب إلى صيحة نيتشة منها إلى صيحة العلم. وغاص قلب عرفة فى أمواج الحيرة ، فهو لا يدرى إذا كان قد قتل الخادم أو سيده. ولم يعد له إلا أمل واحد هو إعادة الحياة إلى الجبلاوى. أو أنه ما دامت كلمة من الجد العظيم كانت تدفع الطيبين من أحفاده إلى العمل حتى الموت ، فإنه ينبغى على الابن الطيب أن يفعل كل شيء « أن يحل محله ، أن يكونه » . ولكن الناظر والفتوات كانوا لعرفة بالمرصاد ، فهم على يقين بأنه هو الذى تسبب فى موت الجبلاوى. وهم على استعداد لإعلان هذه الجريمة لو أنه لم يرضخ لما يطلبون . لهذا كان على عرفة أن ينتقل من بدرومه الحقير إلى بيت فخم يقابل بيت الناظر ، لكى يعمل لحسابه . وهنا يحس عرفة أنه أصبح فى المكان المعادى لأهل الحارة المعذبة. فيستكين قليلا ، إلا أنه لا يهدأ فى البحث عن مخرج . وفى هذه الأثناء يسأل عرفة : لماذا نموت ؟ وما جدوى ذلك كله والموت يتبعنا كالظل ؟ ويهز رأسه فى تسليم وهو يتمتم: الموت يكثر حيث يكثر الفقر والتعاسة وسوء الحال. وإذا حسنت أحوال الناس قل شرهم ، فازدادت الحياة قيمة وشعر كل سعيد بضرورة مكافحته حرصاً على الحياة السعيدة المتاحة . وسيجمع الناس السحرة ليتوافروا لمقاومة الموت ، بل سيعمل بالسحر كل قادر « هناك يهدد الموت الموت ». وفى هذه الأثناء أيضاً ، تأتى عجوز إلى عرفة تصرح له بأن الجبلاوى قال لها قبل صعود السر الإلهى : اذهبى إلى عرفة الساحر وأبلغيه عنى أن جده مات وهو راض عنه ! وأكدت المرأة أن الجبلاوى لم يقتل وإنما مات موتاً طبيعياً بين يديها. ويدخل عرفة والناظر فى معارك خفية وسافرة إلى أن يقول له الناظر مهدداً :

إذا رميتنا بزجاجة انهالت عليك زجاجات . ولكن عرفة كان قد احتاط للأمر ، فكتب كل أسراره السحرية فى كراسة صغيرة وأعطاها لمساعده «حنش» الذى هرب بها على الفور« وسوف يعود يوماً بقوة لا تقاوم فيخلص الحارة من شرك» هكذا يجيب عرفة وهو فى طريقه إلى الاستشهاد . إنه لم يستطع أن يخون حارته ولا زوجته الرامزة إلى علاقته الحميمة بهذه الحارة ، لم يستطع وآثر أن يدفن حياً على يدى الناظر والفتوات بدلا من العيش المترف فى حارة العذاب . وكانت رسالته قبل الموت هى : لا تخف . الخوف لا يمنع من الموت ، ولكنه يمنع من الحياة .. ولستم يا أهل حارتنا أحياء ولن تتاح لكم الحياة ما دمتم تخافون الموت . والغريب حقاً أن الحارة فرحت بمقتل عرفة لأنه فى نظرهم هو السلاح الذى أعطى الناظر والفتوات قوة جديدة واستبداداً عظيماً » وبدا المستقبل قاتماً أو أشد قتامة مما كأن بعد أن تركزت السلطة فى يد واحدة قاسية » غير أن الحارة سرعان ما علمت بحقيقة عرفة ، وكيف أنه هادن الناظر من أجل الحارة ، وكيف أنه أكب على أسرار السحر من أجل الحارة وتخليصها الأبدى من العذاب. وبالرغم من أن الناظر أخذ يوحى إلى شعراء الحارة بالتأكيد على مقتل الجبلاوى بيد عرفة ، إلا أن الناس تلقوا أكاذيب الرباب بفتور وسخرية، وبلغ بهم العناد أن قالوا : «لا شأن لنا بالماضى ، ولا أمل لنا إلا فى سحر عرفة ، ولو خيرنا بين الجبلاوى والسحر لاخترنا السحر » ووقعت الحقيقة من أنفسهم موقع العجب فأكبروا ذكراه ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء جبل ورفاعة وقاسم . وقال أناس إنه لا يمكن أن يكون قاتل الجبلاوى كما ظنوا ، وقال آخرون إنه رجل الحارة الأول والأخير ولو كان قاتل الجبلاوى « وحدث أن أخذ بعض الشبان من حارتنا يختفون تباعاً ، وقيل فى تفسير اختفائهم إنهم اهتدوا إلى مكان حنش فانضموا إليه ، وإنه يعلمهم السحر استعداداً ليوم الخلاص الموعود . واستحوذ الخوف على الناظر ورجاله فبثوا العيون فى الأركان ، وفتشوا المساكن والدكاكين وفرضوا أقسى العقوبات على أتفه الهفوات وانهالوا بالعصى للنظرة أو النكتة أو الضحكة ، حتى باتت الحارة فى جو قاتم من الخوف والحقد والإرهاب . لكن الناس تحملوا البغى فى جلد ، ولاذوا بالصبر واستمسكوا بالأمل ، وكانوا كلما أضر بهم العسف قالوا : لا بد

للظلم من آخر ، والليل من نهار . ولنرين فى حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب » .

* * *

عرفة إذن يمثل علاقة المنهج العلمى بكل من الطبيعة والمجتمع ، فهو يبحث عن المجهول ويكشف عن علاقة النسبي بالمطلق ، ويحال أزمة الإنسان الاجتماعية . ويقودنا عرفة إلى مجموعة من الملاحظات :

● فالعلم — أولا — لم يقتل الجبلاوى ، بل إن الرواية تبدأ وتنتهى دون أن يتمكن المنطق العلمى المألوف من السيطرة على هذا الجزء الخفى من أسرار الطبيعة . وهذا يعنى أن نجيب محفوظ يرى أن « مشكلة الله » لا تدخل فى نطاق العلم أو منطقة نفوذه. وهو فى الوقت نفسه لا يعلق المشكلة فى مستواها الميتافيزيقى ، بل هو يؤكد أن الله مات ! وهى الحقيقة التى عاصرت العلم ، وإن لم تكن حقيقة علمية ! وهذا هو الفرق الكيفى بين عصور موسى والمسيح ومحمد وعصر العلم ، أو هو الاختلاف الجوهرى بين الدين والعلم فى محاولة الكشف عن مأساة الإنسان . فبينما يصبح المطلق أو المجهول أو الجبلاوى أو الله ،هو الجدار النفسى الذى يعتمد عليه البشر لحل أزمتهم فى عصر الدين . . يتهاوى هذا الجدار « من بعد العمر الطويل » لا بيد عرفة (! !) إشارة إلى انعدام فاعليته فى الواقع الإنسانى ، يتهاوى الجدار الإلهى ، ليبدأ عرفة عصراً جديداً يعتمد فيه الإنسان على نفسه بمعونة السحر أو العلم .

● كان العلم — ثانياً — منهجاً فى التفكير الاجتماعى ، فقد أيقن عرفة من أن الغالبية المسحوقة لن تستطيع أن تعيش حياتها فى ظل الناظر والفتوات والأثرياء الآخرين ، بل عليها أن تناضل حتى تصل هى بنفسها إلى النظارة ، إلى السلطة . بهذا وحده يتحقق مبدأ العدالة الاجتماعية ، فإذا توافرت هذه العدالة أمكن لأهل الحارة ، أو للمجتمع الإنسانى ، أو لمصر فى ذلك الحين ، أن يصنعوا بأنفسهم الأعاجيب . فلن يكون « الغناء » هو الهدف النهائى كما ظن أدهم بل ستصبح « صناعة الأعاجيب » هى هذا الهدف المتجدد اللانهائى . المنهج العلمى إذن هو السبيل الثورى الوحيد أمام الطبقات الشعبية للوصول إلى السلطة وتسويد النظام

الاجتماعى العادل . وهذا النظام الاجتماعى العادل ، هو السبيل الثورى الوحيد الذى يخلع عن الإنسان نير العبودية إلى الأبد ، ويتسع له المجال للخلق أو كما دعاه المؤلف بصنع الأعاجيب .

● لقد ماتت العدالة بموت جبل ، ثم بموت رفاعة ، فبموت قاسم ، ولكنها لم تمت قط بموت عرفة ، أى أن العلم – ثالثاً – لا يموت ، فهو ليس علماً معملياً – وقد قال الناظر لعرفة إنه يستطيع أن يرمى عليه بدلا من الزجاجة زجاجات ! – وإنما العلم هو منهج ، هو طريقة رشيدة ، للحياة . لهذا سوف يعود حنش إلى الحارة ، بل سيذهب إلى حنش أبناء الحارة الذين يختفون منها تباعاً . . ثم يعود الجميع لتخليص الحارة نهائياً من عصر العبودية . العلم – إذاً – هو الثورة . هو الثورة الاجتماعية ، بل هو الثورة الحضارية الشاملة التى سيشهد أبناؤها عصر الأعاجيب . والمجهول الذى يؤمن به البعض يبارك هذه الثورة ، ما دام هذا المجهول هو اشتياق الإنسان الأبدى إلى مجموعة مجردة من القيم والمثل العليا ، واشتياقه إلى حل طلاسم الوجود . فهذه المرأة العجوز التى جاءت إلى عرفة وهمست له بأن الجبلاوى مات وهو راض عنه ، إنما تمثل ضمير هذا الشعب الذى صاح بنفسه : لو خيرنا بين الجبلاوى والسحر لاخترنا السحر . الشعب إذاً إلى جانب العلم ، إلى جانب الثورة ، إلى جانب التاريخ . . حتى ذلك الجزء الخاص بتكوينه الروحى عبر آلاف السنين يقف إلى جانب هذه القيم جميعها تعبيراً صادقاً عن كونها هى بعينها مجموعة القيم « المطلقة » التى كانت تجذب اشتياقه إلى المجهول والمطلق . لهذا تصبح أمنية عرفة هى إعادة الحياة إلى الجبلاوى ، فليس التعبير هنا مرادفاً لعودة الإيمان بالله . . كلا ، وإنما هى الرسالة الحقيقية للعلم فى اكتشاف أسرار الكون ، وتحقيق مجموعة القيم المطلقة فى حياة الإنسان . إن مجرد التمنى بإعادة الحياة إلى الجبلاوى ، هو اعتراف بموته . ولقد مات الجبلاوى القديم ، المطلق بمعناه التقليدى الذى عرفته الأديان والفلسفات المثالية ، وبدأ عصر العلم صراعه الجبار مع الطبيعة والمجتمع على السواء ، مع الطبيعة ليحصل من جزئيات أسرارها على سرها الأكبر ، ومع المجتمع حتى يحقق القيم الإنسانية فى أرفع مستوياتها ، وعلى أسس راسخة من الواقع الموضوعى .

ومعنى ذلك ، أنه يتعين علينا أن نجيب عن هذا السؤال : هل كانت « أولاد حارتنا » صياغة روائية للمادية التاريخية والمنطق الجدلى ؟ يقول أحمد شريف الرفاعى فى العدد ٤٥١ — ٢٣ يناير ١٩٦٠ من جريدة الأيام العدنية فى سنتها الثانية « إن مفهوم الواقعية عند نجيب هذه المرة هو الصدق الفوتوغرافى . فنحن لم نتعود منه فى قصصه السابقة أن يكون صادقاً . كنا نحس أنه فنان مخلص لفنه . . أما فى " أولاد حارتنا " فنجيب محفوظ صادق ولهذا فهو لم يكن فناناً . فالفن هنا فى الهامش أو خارج الهامش . وأنت تحس من قراءة الرواية أنه يكتفى بأن يقوم بوظيفة مسجل بكلية أصول الدين أو كلية اللاهوت . يسجل وينقل بلا حذف وبلا إضافة . وأغلب الظن أنه لم يكن فى مستطاع نجيب محفوظ أن يتجنب الصدق الفوتوغرافى وهو يعالج أقدس شخصيات فى تاريخ البشرية . ولكن من شأن هذا الصدق الفوتوغرافى إشاعة الجمود والبرود والجفاف فى أحداث الرواية ، فالنغمة واحدة والإيقاع واحد عند كل من جبل ورفاعة وقاسم . فقد جبلوا على حب الخير ليس إلا . والفتوات كذلك على نمط واحد . لا نستطيع أن نفرق بين واحد وآخر . فهم جميعاً مطبوعون على النهب والفوضى والانحلال . ولهذا فإن الذين قرءوا الرواية شعروا أن فكرة الصراع قد تساقطت من يد الأديب . ونحن نقصد الصراع الذى يدور فى نفس البطل من الداخل فبدون الإشارة إلى هذا النوع من الصراع لا يستطيع القارئ أن يتجاوب مع أحداث القصة . والذى يمنع ظهور هذا التجاوب فى رواية محفوظ هو تأليه الأبطال بدلا من تأنيسهم . . أى بدلا من جعلهم آدميين » .

والعلاقة بين هذه الإجابة وسؤالى الذى طرحته قبلها ، هى الفرق بين تصورين للبناء الروائى فى « أولاد حارتنا » . التصور الأول أنها تؤرخ لتطور المجتمع البشرى ، والتصور الآخر : هو أنها تترجم كتب الدين الرئيسية : التوراة والإنجيل والقرآن ، وكلا المفهومين خاطئ من الأساس . فلربما نجد جانباً من تطور المجتمع فى الرواية ، وربما نجد تفسيراً للأديان من جانب آخر ، ولكن تداخلهما وافتراقهما لا يكونّ المحور الفكرى أو الفنى فى البناء الروائى . أما المحور الفكرى ، فهو كما قلت ، قصة الدين والعلم فى خطوطها العريضة . قصة الدين والعلم فى محاولة الإنسان تغيير مجتمعه . الصراع النفسى الذى يطالب به الناقد العدنى ، يمكن ملاحظته بسهولة فى جبل ورفاعة وقاسم وعرفة . كان ارتباط جبل بزوجة الناظر ،

وارتباط رفاعة بأمه ، وارتباط قاسم بزوجته . . كانت هذه الأشكال المختلفة من الارتباط تمزق نفوس أصحابها تمزيقاً نفسيًّا رهيباً . ولعل التشابه فى الإطار العام بين حركة جبل ورفاعة وقاسم ، كان تشبيهاً مقصوداً من المؤلف ، لأنه يريد أن يقول إن هذه الحركات الثلاث — من حيث الجوهر — واحدة ، هى موقف الدين من التغيير الاجتماعى . أما فى العلم فهو لم يكن محتاجاً لأكثر من عرفة وحنش للتأكيد على أن ثمة فرقاً بين التغيير الدينى والتغيير العلمى ، هو أن هذا الأخير لا يموت بموت الأفراد . لهذا كانت زوجة عرفة شخصية ضرورية تؤكد ارتباط العلم بالمجتمع ارتباطاً حيًّا ديناميًّا .

وعندما يكون ثالوث الدين — العلم — المجتمع ، هو العمود الفقرى فى البناء الروائى ، فإن التطور الاجتماعى من عصر إلى آخر لا يصبح صياغة للمادية التاريخية أو المنطق الجدلى . كما أن تفسير الحركات الدينية الثلاث تفسيراً جديداً لا يعتبر ترجمة فنية لما جاء فى كتب الدين . فى الحالة الأولى يلاحظ أن نجيب محفوظ تجاوز الماركسية ، فطرح ما تثيره من أسئلة تدخل فى منطقة نفوذها ، وطرح ما لا تثيره من تساؤلات خارج هذه المنطقة . والتجاوز هنا لا يعنى الإضافة ، وإنما هو الاعتراف بها ، ثم الانشغال بقضية أخرى تؤرق الرؤية الفلسفية للإنسان العربى الذى عاش آلاف السنين فى ظل حضارة غيبية . نجيب محفوظ يمضى مع سارتر خطوة فى أن الماركسية هى الصورة الثورية الوحيدة للعالم المعاصر ، ثم يختلف معه خطوات فى أن الوجودية هى المنهج الصحيح لفهم الماركسية فى ثوريتها أو فى الحيلولة دون تجميدها . وهو يمضى مع لوفافر خطوة فى أن الماركسية المعاصرة تعانى أزمة حقيقية على أيدى المعممين من الداخل الذين أحالوها إلى مادية مبتذلة ، ثم يتركه وهو يسد الطريق أمام الحل الماركسى للأزمة .

نجيب محفوظ يستخدم البناء الرمزى المباشر فى « أولاد حارتنا » ، ليقول : إن تراث المنتمى اليسارى هو العلم ، بالإضافة إلى العصارة النقية لأكثر القيم تقدماً التى عرفتها البشرية على مدى التاريخ . أما المنتمى الذى يتوقف عند حصيلة الحركات الروحية الثلاث ، فإنه فى عصرنا يتجمد فى قوالب حجرية تعوق حركة

المجتمع من الانطلاق ، لذلك فهو مثال المنتمى اليمينى الذى يتحول للوقوف إلى جانب القوى المعادية لحركة التاريخ . وهذه الرواية — فى المستوى الفنى — هى أشبه برؤيا تحيل الواقع بجزئياته إلى حلم تجريدى. فلو أننا جمعنا الناظر والفتوات وأهل الحارة والجبلاوى وأدهم وإدريس ورفاعة وقاسم وجبل وعرفة وحنش . . لو جمعنا هؤلاء جميعاً فى لوحة واحدة ، أو فى عدة لوحات ، لاستطعنا أن نرسم لوحة تجريدية تستخدم جزئيات الواقع لتبنى كلاً غير واقعى ، ثم تصل عن طريق هذا الكل الرمزى إلى أعمق أعماق الواقع . الفتوات والنبابيت والنهب والسلب ، جميعها جزئيات ترتبط بواقعنا أوثق الارتباط ، ولكن الإطار الميثولوجى الذى ارتدته هذه الجزئيات كان يستهدف أن يجعلها فى اتجاه واحد للسهم الذى يشير به نجيب محفوظ مرة أخرى . . إلى الواقع . إنه يلف ويدور من الواقع إلى الأسطورة إلى الواقع ، وهكذا حتى يصل إلى ما لم يستطع أن يصل إليه فى ظل أزمة الديموقراطية التى جعلته يتوقف بأحداث الثلاثية عند سنة ١٩٤٤ . إن « أولاد حارتنا » شكل اضطرارى ، وليس امتداداً أصيلا لاتجاه نجيب الروائى . وليس تمهيداً لمرحلة جديدة من مراحل تطوره الروائى . وعندما تقول سمون دى بوفوار إن الرواية الميتافيزيقية إذا قرئت بشرف ، وكتبت بشرف ، أتت بكشف للوجود لا يمكن لأى نمط آخر فى التعبير أن يكون معادلا له . ربما كانت تقصد مثل هذا الشكل الروائى الذى أتى به نجيب محفوظ فى « أولاد حارتنا » ، خاصة حين تستطرد فى قولها «إن الرواية الميتافيزيقية ، وهى بعيدة عن أن تكون ، كما زعم أحياناً ، انحرافاً خطيراً للفن الروائى ، هى على العكس ، كما يبدو لى ، وبمقدار ما تكون ناجحة ، أكمل إنجازاً لأنها تبذل جهدها فى أن تلتقط الإنسان والأحداث الإنسانية فى علاقتها مع كلية العالم ، ولأنها هى وحدها التى تنجح فيما يخفق فيه الأدب الخالص والفلسفة الخالصة : تنجح فى إحياء ذلك المصير الذى هو مصيرنا ، والمدون فى الزمن والأبدية فى آن واحد ، بكل ما فيه من وحدة حية والتباس حى جوهرى »[١] .

ونجيب محفوظ حين يصوغ قضية الانتماء بين الدين والعلم والاشتراكية على هذا النحو الشامل فى علاقة الإنسان بالكون والمجتمع ، إنما يتجاوز تحديداته

---

(١) الوجودية وحكمة الشعوب — ترجمة جورج طرابيشى — دار الآداب بيروت .

السابقة لهذه العلاقة فى المرحلة الأولى «القاهرة الجديدة، خان الخليلى، بداية ونهاية» والمرحلة الثانية (الثلاثية) إلى مرحلة ثالثة «أولاد حارتنا» ليست تسجيلا لحركة الاستقطاب إلى اليمين أو إلى اليسار كما هو الحال فى أدب المرحلة الأولى، وليست رموزاً إلى الجانب الخفى من صراع المنتمى المأزوم فى المرحلة الثانية، وإنما هى صياغة شاملة للمنتمى النموذج حتى يقود الفكر اليسارى من خلال أزمة الانتماء مع الحزبية. لقد أحس الفنان فجأة أن أزمة المنتمى اليسارى دخلت مرحلة جديدة كيفياً منذ انتهى من كتابة السكرية عام ١٩٥٢ إذ دخلت بلادنا بوتقة تجربة اجتماعية غريبة المعالم من حيث المظهر مما أدى باليسار إلى أن يتخذ منها مواقف خاطئة فى الأغلب. وأعتقد أن وجدان نجيب محفوظ الشديد الحساسية كان أسبق من وعيه فى بلورة «درجة الخطورة» القائمة على ضوء هذه المواقف. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى لم يعايش نجيب جزئيات الحياة اليومية للمنتمى اليسارى حتى يصوغ أزمته فى نفس الإطار التقليدى الذى عرفناه فيما سبق له من أعمال، فكان لجوؤه إلى رسم المنتمى المثال محاولة ذات وجهين: الأول هو الهروب من الصياغة الواقعية التى لن يتيح له الصدق أن يقدم عليها، والوجه الآخر هو التأكيد على أزمة الحرية عملياً، فالأعمال الرمزية من هذا القبيل هى تجسيد لمدى الانفصام بين الفنان والمجتمع والسلطة. ذلك أن نجيب محفوظ كان أول فنان عربى يقوم بتعرية فكرية كاملة للذات، على الملأ. لقد سبق له أن قام بهذه التعرية فى الثلاثية بواسطة عملية الإسقاط التى قام بها على شخصية كمال عبد الجواد. ولكنه هنا يقوم بعملية التعرية فى مرحلة عالية من النضج الفكرى الذى يلزمه بتغيير جوهر الحضارة التى ينتمى إليها. أى أن هذا النضج أو هذه التعرية تدعوه إلى أن يشارك فى نقل المجتمع من عصور التخلف الحضارى والتقاليد غير الديموقراطية فى أسلوب الحكم إلى عصر العلم والحرية والاشتراكية. وهذا ما تسبب فى أن تنزعج قطاعات من الجماهير قبل السلطة، وأن ينزعج الأزهر قبل السلطة. حتى إنه لم يحدث قط فى تاريخنا الأدبى أن تقابل رواية بهذا الانزعاج الشديد الذى يؤدى إلى تأجيل نشرها حتى الآن[1]. ولعل مصدر الانزعاج الأول هو الشجاعة الأسطورية التى

---

(١) نشرت بعد صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب فى بيروت عن دار الآداب اللبنانية، ولم يسمح بتوزيعها داخل معظم بلدان العالم العربى.

بدا فيها المؤلف وهو يعرى نفسه على الملأ تعرية كاملة . والمصدر الآخر الذى لا يقل عنه أهمية ، هو تعريته للمجتمع والحضارة التى يعيشها تعرية كاملة . والمصدر الثالث هو أن نبضات قلب نجيب محفوظ فى هذه الرواية كانت تدق تجاوباً مع قلب المنتمى اليسارى المصرى فى ذروة الأزمة . فقد كانت الديموقراطية من أخطر معالم هذه الأزمة ، كما كانت المشكلة الاجتماعية من أخطر هذه المعالم أيضاً . وكانت الصورة النظرية أو المنهجية للموقف هى قضية القضايا فى هذه المرحلة. لهذا جاءت « أولاد حارتنا» الصياغة الفنية الوحيدة الصحيحة لهذه المرحلة، غير أن هذا الشكل الاضطرارى الذى اتخذته « أولاد حارتنا » قد استنفد أغراضه من التجربة الأولى . فاللجوء إلى العموميات أو الكليات يستوعب القضية فى شمولها ، أى فى مختلف أبعادها وزواياها . كذلك لا يستطيع هذا الشكل أن يضيف جديداً إذا تكرر ، بل إنه معرض لأن يكرر نفسه . ولذلك أيضاً ، كان على نجيب محفوظ أن يبحث عن شكل جديد إذا كانت قضية الانتماء وأزمة اليسار هى القضية التى يود أن يظل مخلصاً لها . وعندئذ تجىء « اللص والكلاب» تقدم لنا الإجابة .

* * *

الرمز « فى أولاد حارتنا » غياب ظاهرى للواقع ، أما الرمز فى « اللص والكلاب» فهو مزيد من الواقع ، هو تكثيف الواقع وتركيزه . الرمز فى « اللص والكلاب » لا يكمن فى جزئيات صغيرة تعادل جزئيات مشابهة لها فى الواقع الخارجى ، كما أن الواقع فى «اللص والكلاب» ليس هو هذا الهيكل العظمى من الأحداث التى بدأت بخروج سعيد مهران من السجن وانتهت بمصرعه بين المقابر . . إن رمزية «اللص والكلاب» تكمن فى بنائها التعبيرى ككل خلال معادلته لواقع موضوعى شامل أى أن سعيد مهران ورؤوف علوان ونور وغيرهم من شخصيات « اللص والكلاب » مجرد أدوات تعبيرية فى يدى الفنان يصوغ بها عالماً كاملا يرمز فى شموله إلى عالم كامل آخر . . فلا ينبغى أن نسقط إحدى أدوات التعبير هذه على إحدى جزئيات الواقع الخارجى ونقول إننا فسرنا ما تنطوى عليه من رمز ، لأنها بمفردها لا ترمز إلى شىء وإنما بتشابكها مع بقية أدوات الصياغة ، ترمز إلى كل شىء .

هكذا نلتقى بنجيب محفوظ يحول القضية الشخصية التى نتعرف عليها فى حياة سعيد مهران إلى قضية عامة . فبالرغم من أن أحداث « اللص والكلاب » — فى

خطوطها العريضة — قد حدثت فعلا فى الواقع الخارجى ، إلا أن الفنان يضيف إلى هذا الهيكل العظمى من الأحداث ، دلالاتها العامة التى تنبثق من أرض الواقع الحى التى أنبتتها . فلم يكن محمود أمين سليمان — المرادف الواقعى لسعيد مهران — مجرد لص قاتل يحاول الثأر لشرفه . إن محمود هو الابن الشرعى للحظة الحضارية التى ظهر فيها . وعندما يقوم الفنان بتحويله من محمود إلى سعيد مهران إنما يضيف إلى اللحظة الحضارية التى ولدته ، وجهة نظره الخاصة فى هذه القضية . فنحن لا نعلم أن محمود سليمان كان على درجة ما من الثقافة أو أنه كان على صلة ما بأحد رجال الثقافة ، ولكن نجيب محفوظ حين يستبدل اسمه بسعيد مهران ، إنما ليستطيع القول بأن هذا الرجل ليس لصًّا أو قاتلا أو غير ذلك من صفات الجريمة التى يمكن إضفاؤها على شخصية سعيد على ضوء الأحداث المرافقة له ، بل إن سعيد مهران الذى عرف الثقافة عن طريق رؤوف علوان ، وعن طريق الثقافة والواقع عرف أن هناك فقراء وأغنياء ، وأن العلاقة بين الطرفين هى علاقة استغلالية.. سعيد مهران هذا لا يمكن أن نسلكه فى عداد المجرمين لمجرد أنه سرق أو قتل ، فهو فى سرقاته ورصاصاته إنما يصوغ لنا أزمة أكثر شمولا منه ، تستمد قوتها من المناخ العام الذى عاش فيه ابتداء من رؤوف علوان ، المثقف الذى علمه مبادئ التمرد ثم خان هذه المبادئ ، إلى نور المومس التى أحبته فلم تخنه لحظة واحدة ، بينما كانت هى الإنسان الوحيد من بين الملايين الذى يعرف مكانه دون أن يدرى البوليس .

تبدأ « اللص والكلاب » فى لحظة نموذجية ، هى لحظة خروج سعيد مهران من السجن . وهى لحظة منحوتة من الزمان الداخلى للشخصية . فنحن لن نرافق سعيد من بوابة السجن إلى بيت الشيخ على الجنيدى إلا لنرافق مختلف الحلول التى لجأ إليها حتى يتجاوز أزمته . كذلك فنحن نرافق زمانه الداخلى حتى نضع أيدينا على معالم هذه الأزمة . الزمان الخارجى يقول إنها أولى ليالى الحرية ، وزمانه الداخلى يقول « وحدى مع الحرية » . والحرية إذن هى الدعامة التى يمكن أن نستند عليها ونحن نتوغل شيئاً فشيئاً إلى عالم سعيد مهران . إن هذه الدعامة تقودنا إلى الشخصية الثانية فى هذه الرواية ، شخصية رؤوف علوان ، فنحن — والفنان معنا — لن نتوقف كثيراً عند الأحداث التى وقعت فى عطفة الصيرفى ، أحداث نبوية الزوجة

التى باعت زوجها ، وعليش الذى باع صديقه ، والبنت الصغيرة التى أنكرت أباها .
لن نتوقف عند هذه الأحداث فهى ليست إلا إشارات سريعة إلى تعقد العالم الخارجى الذى يستقبله سعيد مهران فور خروجه من السجن ، فهو لم يعد زوجاً ولا أباً ولا صديقاً ، لقد خانه الجميع . ولكن خيانة هؤلاء تبدو لنا وكأنها شىء محتمل ، يمكن فهمه وتبريره ، بل إن هذه الشخصيات تبدو كأنها ظلال تائهة للواقع المرير الذى يتنسم سعيد مهران نسائمه، وهو وحده مع الحرية . ذلك أن هذا الواقع الخائن ، ليس إلا عبداً لخيانات أكبر وأخطر ، بل إن خيانة هذا الواقع ليست إلا صدى للخيانة الحقيقية . أى أن حرية سعيد مهران التى يستشعر وحدته معها ، هى الإحساس العميق بعبودية الآخرين . لهذا فخياناتهم هى تجسيم لبشاعة الواقع الذى يعيشونه ، وهم — لذلك — لا يتحملون النصيب الأوفر من المسئولية . وهم — لذلك — معذورون إلى حد كبير . ونحن لن نتوقف عندهم كثيراً ، وإنما سنتوجه مباشرة إلى الجانب الآخر فى قضية الحرية التى يحس سعيد مهران بوحدته معها ، سنتوجه إلى رؤوف علوان . ولم يكن رؤوف علوان فيما مضى إلا محرراً بمجلة النذير « مجلة منزوية بشارع محمد على ، ولكنها كانت صوتاً مدوياً للحرية » أما الآن فلم يبق من الشخص القديم إلا ظل صورته . وسعيد يرى حياته امتداداً لأفكار هذا الرجل الضاحك فى التليفون ، « فإذا كان قد خانها فالويل له » ... ويتضح لنا أن لفظة الخيانة هنا لها رنين مختلف تماماً عند ما تجىء بشأن نبوية أو عليش « ذلك أن كل خيانة تهون إلا هذه ، يا للفراغ الذى سيلتهم الدنيا » .

معركة « الخيانة » إذاً ، هى معركة سعيد مهران مع القيم . وقيمة القيم التى تدور حولها المعركة هى الحرية . يجب أن نتذكر هذه النقطة مراراً ، فسوف نلتقى بألفاظ كهذه : العزلة ، النفى ، الوحدة ، الاغتراب ، مما قد يؤدى بالبعض إلى حسبانها من صفات الإنسان اللامنتمى ، ولكنا إذا انطلقنا فى بحثنا عن حقيقة سعيد مهران من أن قضية الحرية والخيانة ، هى قضية « القيم » فى حياته لأيقنا أن العزلة والنفى والاغتراب قد أصبحت من صفات المنتمى المأزوم فى غياب الحرية ، ذلك أن عالم اللامنتمى هو عالم بلا قيم . إن « اللص والكلاب » هى الرواية التالية لأولاد حارتنا مباشرة ، فبعد أن قدم لنا الفنان « المنتمى المثال » ليقود المنتمى اليسارى إلى الطريق الصحيح ، رأى أن أزمة الحرية ما تزال تتطلب اللقاء المباشر الذى يجسد

أزمة المنتمى فى مرحلة جديدة . كانت مرحلة كمال عبد الجواد هى التناقض الحاد بين الفكر والسلوك الذى يولد السلبية ، أما مرحلة سعيد مهران فتقول شيئاً جديداً .

خرج سعيد من السجن ليرى صورة جديدة من رؤوف علوان . لقد أصبح من سكان القصور التى كان يحاربها فيا مضى ، ولهذا ينصح سعيد بالبحث عن عمل ، ولم يعد يقول له : فى إحدى يديك امسك كتاباً وفى الأخرى امسك مسدساً . وأعتقد أن نجيب محفوظ يستخدم هنا منهجاً تعبيرياً سبق أن تعرفنا عليه فى الثلاثية ، وهو أن يعبر عن الجوانب الخفية فى نفس البطل بتجسيدها فى شخصيات منفصلة عن كيان هذا البطل . فعندما يقول سعيد « تخلقنى ثم تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى ، كى أجد نفسى ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل » نحس أن تكوين سعيد الجديد ، يضمر فى أصوله ملامح رؤوف علوان القديم ، ثم نصل إلى أن الانقسام التراجيدى الذى تعانى منه شخصية سعيد هو التمزق بين القديم والجديد . إن رؤوف صاحب « العقل » و «التاريخ» ، هو « الفيلسوف» كما يدعوه سعيد ، وهذا هو الجانب الذى يحتفظ به بين أضلعه قبل دخوله السجن ، أما الآن « أتدفع بى إلى السجن وتثب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا ، أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ ، أما أنا فلا أنسى » . . أى أن دخوله السجن من حيث الجوهر لا علاقة له بخيانة نبوية وعليش ، وإنما هو يرتبط بمجموعة القيم التى استودعها رؤوف فى كيان سعيد وروحه . مجموعة القيم التى كانت تعطيه السلاح للجهاد لا للاغتيال«وراء هذه الهضبة التى تقوم عليها القهوة كان فتية يتدربون على القتال بثياب رثة وضمائر نقية . وساكن القصر رقم ١٩ كان على رأسهم . يتمرن ويلقى بالحكم : المسدس أهم من الرغيف يا سعيد مهران . المسدس أهم من حلقة الذكر التى تجرى إليها وراء أبيك . وذات مساء سألك : سعيد ، ماذا يحتاج الفتى فى هذا الوطن ؟ ثم أجاب غير منتظر جوابك : إلى المسدس والكتاب ، المسدس يتكفل بالماضى والكتاب للمستقبل ، تدرب واقرأ ! » . ليس رؤوف علوان إذن مجرد صديق انتهازى خان ماضيه المكافح بالحاضر البراق ، هذا هو الوجه المباشر لشخصية رؤوف ، ولكنه على الوجه الآخر هو أحد الجوانب الخفية من شخصية سعيد ، إذ امتزجت قيم رؤوف بنفسه امتزاج المعاناة ، حتى أصبحا شخصية

واحدة . هي شخصية منقسمة حقًّا ، تعانى مرارة الصراع الماثل الذى أحدثته التجربة الجديدة ، تجربة اللص والكلاب . فعندما امتدت يد سعيد إلى السرقة للمرة الأولى ، قال له رؤوف : برافو ! كي يتخفف المغتصبون من بعض ذنوبهم ، إنه عمل مشروع يا سعيد، لا تشك فى ذلك. وعندما ينفذ سعيد « مبادئ » رؤوف ، فهو ليس فوضويـًّا من أولئك الذين عرفتهم بعض الحركات السياسية فى أوربا ، بل هو تجسيم لأزمة المنتمى العربى فى مصر حين تعزله اللاديموقراطية عن جماهير الشعب ، وحين تعزله اللاحرية عن التنظيم السياسى المتكامل . . فهو يتحول حينئذ إلى إحدى مستويات التمرد السطحى الساذج ، الذى يعتمد أساساً على البطولة الفردية . وقديماً قال رؤوف علوان « إن نوايانا طيبة ، ولكن ينقصنا النظام » . وتقوده البطولة الفردية إلى الاغتيال العفوى فلا يصيب أعداءه ، بل يقتل أناساً لا ذنب لهم ولا جريرة ، ومن أعماق قلبه الممزق يصرخ فى صمت « من أنت يا شعبان ؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفنى . هل لك أطفال ؟ هل تصورت يوماً أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك ؟ هل تصورت أن تقتل بلا سبب ؟ أن تقتل لأن نبوية سليمان تزوجت من عليش سدره ؟ وأن تقتل خطأ ولا يقتل عليش أو نبوية أو رؤوف صواباً ؟ وأنا القاتل لا أفهم شيئاً ولا الشيخ على الجنيدى نفسه يستطيع أن يفهم . أردت أن أحل جانباً من اللغز فكشفت عن لغز أغمض » ثم يتمتم فى حسرة وحزن وأسى عميق : يا ضيعة الرصاص فى الصدور البريئة ! هذا الموقف يشدنا مرة أخرى إلى المقارنة بين أزمة المنتمى وأزمة اللامنتمى ، ذلك أن معركة سعيد مع القيم هى معركة المنتمى مع قيم فاسدة يريد أن يستبدلها بقيم صالحة ، غير أنه فى ظل الأزمة التى يعانيها يصارع هذه القيم بمنطق المتمرد البعيد عن الثورية . وهذا هو الفرق بين سعيد مهران وميرسول فى « الغريب » عند ألبير كامى . ميرسول يصيب من غريم صديقه مقتلا بلا هدف ، تماماً وكأنه يلعب الشطرنج . بل إن قصته مع صديقه لم تقم على أساس مجموعة من القيم المشتركة بينهما ، وإنما يقبل ميرسول هذه الصداقة لمجرد أنه ليس هناك ما يحتم رفضها . ولقد كانت هذه الصداقة التى تمت بطريق المصادفة هى الأساس الموضوعى لمجموعة من الأحداث التى أدت بميرسول أن يقتل الشاب العربى . فلم تكن حادثة القتل (ولا أقول جريمة) من الخطوط الرئيسية أو الفرعية فى خريطة ميرسول ، فهو يعيش حياته بلا خريطة على الإطلاق ،

حتى إذا ماتت أمه أو تعرف على مارى أو توجه إلى المحكمة أو ذهب إلى السجن أو تشاجر مع القسيس فى الزنزانة . . لا يستشعر فى أىٍّ من هذه الأحداث قيمة ما تدفعه إلى التمسك بها أو رفضها. إنه لا يرى أية « حقيقة » فى أى شىء ، فكل شىء لديه سواء . وهذه هى نظرة كامى فى كتابه عن الإنسان المتمرد فهو يقول إن الشعور بالعبث حينما نزعم أنه يمكن أن نستخلص منه قاعدة للسلوك ، يجعل القتل عملا ليس له ما يؤيده أو ما ينافيه ، وبالتالى عملا ممكناً ، فإذا كنا لا نؤمن بشىء ، وإذا لم يكن هناك معنى لأى شىء ، وإذا كنا لا نستطيع تأكيد أية قيمة ، أصبح كل شىء ممكناً ولا أهمية لأى شىء . لا يعود هناك ما يؤيد وما ينافى ولا يكون القاتل على خطأ أو على صواب « فى وسعنا حينئذ أن نؤجج المحارق ، كما فى وسعنا أن ننذر أنفسنا للعناية بالمجذومين . وتكون الرذيلة والفضيلة مجرد صدفة ، أو مجرد نزوة » ثم يصنف كامى التمرد بأنه ينشأ عن مشهد انعدام المنطق أمام وضع جائر مستغلق ، وأن المتمرد يصرخ ، يطالب بإلحاح ، يريد أن تتوقف المهزلة وأن يستقر أخيراً ما كان يسطر حتى الآن على صفحة البحر ! ويتساءل كامى : ما الإنسان المتمرد ؟ ويجيب : إنه إنسان يقول لا ، ولئن رفض فإنه لا يتخلى ، فهو أيضاً إنسان يقول نعم منذ أول بادرة تصدر عنه . فحركة التمرد تستند إذن إلى رفض قاطع لتعدٍّ لا يطاق ، وإلى يقين مبهم بوجود حق صالح ، وبصورة أصح ، إلى اعتقاد المتمرد « أن له الحق فى أن . . » فلا بد للتمرد من أن يكون مقترناً بشعور المرء بأنه على حق بصورة ما ، وفى مجال ما . وبهذا المعنى يقول المتمرد نعم ولا فى نفس الوقت . ويؤكد كامى أن ثمة وعى — مهما تكن درجة إبهامه — ينشأ مع حركة التمرد : الإدراك فجأة بأن فى الإنسان شيئاً يمكن للفرد أن يتوحد معه ذاتياً ثم يندفع إلى المقاومة تحت شعار « كل شىء أو لا شىء » أى أن أولى بوادر الوعى تولد مع التمرد . فالمتمرد يريد أن يكون كل شىء ، يريد أن يتوحد توحداً ذاتياً كلياً مع هذا الخير الذى شعر به فجأة . وهو يرضى بالحرمان والسقوط الأخير — الموت — إذا كان لا بد من حرمانه من هذا التكريس الخاص الذى يدعوه بحريته « إنه يؤثر أن يموت عزيزاً رافع الرأس على أن يعيش عيشة الهوان » . إن بروز « كل شىء أو لا شىء » يبين أن التمرد خلافاً للرأى السائد ، وعلى الرغم من أنه ينشأ فى صميم فردية الإنسان ، يثير التساؤل حول مفهوم الفرد بالذات . والحقيقة — يقول كامى — أن الفرد إذا قبل الموت ،

ومات فى حركة تمرده ، فإنه يدلل بذلك على أنه يضحى بذاته فى سبيل خير يعتبر أنه يجاوز مصيره الخاص . وإذا فضل الموت على إنكار هذا الحق الذى يذود عنه ، فلأنه يضع الحق فوق ذاته « إنه يتصرف إذن باسم قيمة ، لا تزال مبهمة ، ولكنه يحس على الأقل بأنها قيمة مشتركة بينه وبين الناس جميعاً » أى أنه فى التمرد يجاوز الإنسان ذاته فى الآخرين[١].

لقد آثرت أن أفصّل رأى كامى فى صورته الفنية « الغريب » وفى صورته الفكرية « الإنسان المتمرد » . . ذلك أننى أريد أن أفرق بين تمرد سعيد مهران وتمرد ميرسول ، على أساس أن التمرد الوجودى عند ألبير كامى هو التمرد الأصيل الذى أنبتته الحضارة الغربية فى مرحلة التمزق النفسى المرير بين الانتماء واللاانتماء . أما تمرد سعيد مهران فلم يكن سوى الصورة المتأزمة للانتماء . أى أن سعيد متمرد من ناحية الشكل ، ولكنه منتم متأزم من حيث الجوهر . ومعنى ذلك أن ثمة خلافاً جوهرياً بين سعيد وميرسول بالرغم من أنهما يرتديان ثياب التمرد .

سعيد مهران ينطلق فى تمرده — على النقيض من ميرسول — من نقطة شديدة التحديد هى أن بناء من القيم قد انهار أمام عينيه ، وأن حياته جزء من هذا البناء ، ولهذا كانت حياته «قيمة » فى حد ذاتها . . وهو حين يرى رؤوف قد تحول من كونه إنساناً حرًّا مناضلا ، إلى أحد جنود الطبقة التى كان يناضلها ... حين يرى سعيد هذا التحول ، فهو لا يراه كمشهد خارجى ، وإنما يراه فى مرآة ذاته ، يراه كامناً فى أعماق نفسه ، يراه معادلا موضوعيًّا لخيانة نبوية وعليش . أى أن الفنان قد استخدم هذا العنصر الذاتى كنقطة انطلاق إلى نظيره الخارجى ، فما يراه من خيانة زوجته وصديقه وإنكار ابنته له هو مجرد ركيزة ذاتية يعتمد عليها الفنان فى تكثيف الخيانة التى يفاجأ بها سعيد فى شخصية رؤوف . نقطة الانطلاق هذه فى غاية الأهمية ، ذلك أن إلحاح سعيد على أن خيانة أهله له لا تساوى شيئاً بالنسبة لخيانة رؤوف ، يعنى جيداً أن خيانة رؤوف من جهة هى خيانة جزء عزيز من نفسه ، ومن جهة أخرى هى خيانة للمجتمع لا للفرد . . فهو من هذه الزاوية يتجاوز نفسه إلى الآخرين عبر خيانة شديدة الوطأة على نفسه ، لأنها أحد جوانب هذه النفس .

---

(١) الإنسان المتمرد — ترجمة نهاد رضا — منشورات عويدات -- بيروت — ١٩٦٣ .

ومعنى هذا أن «اللص والكلاب» ليست قصة الرغبة الملحة فى الانتقام كما يذهب بعض السذج ، وإلا لكانت قصة بوليسية كما قالت السيدة نور سلمان[1] ، أو قصة فاشلة كما قال الدكتور عبد القادر القط . إن هاملت عاش أخصب مراحل حياته وهو يفكر فى الانتقام من خيانة أقرب الناس إليه ، وإذا كان كل من سعيد مهران وهاملت شكسبير لم يوفق فى إصابة الهدف بل أصابت رصاصات الأول وسيف الثانى شخصيات بريئة . . فإن ذلك لا يعنى مطلقاً أنه « القدر » فقد أصابا هدفهما بالفعل من خلال هذه الشخصيات البريئة ! !

والحق أن نجيب محفوظ يستخدم منهجاً تعبيرياً معقداً فى « اللص والكلاب » ، فهو يصوغ سعيد مهران فى حالة تمرد ، بينما التمرد ليس إلا مظهراً سطحيا لحالة الانتماء المأزوم الذى يمثله تحول رؤوف من ناحية ، وفردية سعيد من ناحية أخرى . والتحول والفردية هما عنصران متكاملان فى شخصية واحدة ، يمثلان وحدة الذات والموضوع فى إطار جدلى يحقق الصراع الدرامى داخل البطل التراجيدى تحقيقاً فنياً على الصعيد الجمالى ، وتحقيقاً فكرياً على المستوى النظرى . سعيد مهران ليس بطلا ملحميا ، وإنما هو بطل تراجيدى يتضمن فى تكوينه مقومات التناقض والتمزق ، ويحمل فى أعماقه كافة العناصر المؤدية إلى المأساة .

فقد بدأ سعيد حياته من أولى درجات السلم الاجتماعى ، ابنا ذكياً لبواب بيت الطلبة بالجيزة . وعند ما مات أبوه كان هو الوريث الشرعى للوظيفة الصغيرة . وفى بيت الطلبة ، وفى هذه الوظيفة الصغيرة ، حدث التحول التاريخى فى حياة سعيد ، إذ أضاف إلى تكوين الشاب الذكى الفقير ، عقلية رؤوف علوان الطالب الثائر المثقف . وكانت هذه الإضافة بمثابة التناقض الأول فى حياة سعيد ، وكان تناقضاً رئيسياً تولدت عنه بقية التناقضات . ونجيب محفوظ يقارب بين الشخصيتين ويباعد بينهما فى شد وجذب ، ومد وجزر ، حتى يتم التفاعل بين أفكار ومبادئ وقيم رؤوف ، وطاقة سعيد على العمل . ويدلنا الحوار الداخلى فى آخر مراحل حياة سعيد بأن نوعاً من الكفاح السرى كان الطلبة يمارسونه تحت قيادة رؤوف ، وكان سعيد أحدهم بالرغم من أنه لم يدخل الجامعة ظلماً على حد تعبيره ، بينما دخلها

---

(١) مجلة « أدب » اللبنانية — العدد الثالث — ١٩٦٣ .

الكثيرون من الأغنياء . والفنان يعتمد على الإشارات السريعة بصورة أساسية ، فمن خلال خواطر سعيد وأحلامه ومحاوراته الداخلية ، يمكننا أن نتصور أن العلاقة بين سعيد ورؤوف قد تطورت من مستواها بين طالب وبواب إلى مستوى الند للند . فقد كان سعيد يكمل جانباً ناقصاً فى حياة رؤوف هو انتماؤه إلى درك الطبقات الشعبية التى يناضل من أجلها . وكان رؤوف يكمل جانباً ناقصاً فى حياة سعيد هو التفكير الثورى والثقافة . ونجيب يستخدم ما يمكن تسميته بالرمز العفوى فى الإشارة إلى التفاعل العميق الذى حدث بين رؤوف وسعيد سواء من خلال فكرة السرقة من الأغنياء أو من خلال الكتب التى كان يعيرها إياه أو التدريبات المسلحة فى قلب الصحراء . يتضح هذا الرمز العفوى فى تجاهل سعيد لأزمته الشخصية مع نبوية وعليش ، واتجاهه رأساً إلى الفيلا التى يسكنها رؤوف . ففى فترة السجن الذى سيق إليه سعيد على أثر خيانة زوجته وصديقه ، فى هذه الفترة كان رؤوف المثقف الثائر قد مارس خيانة أكثر بشاعة هى تحوله إلى جانب الطبقات التى حاربها من قبل . وهنا يضرب نجيب محفوظ ضربته الفنية حين يغوى سعيد بسرقة رؤوف إشارة ذكية إلى ما كان ينصح به رؤوف سعيد من أنه على الأغنياء أن يتخففوا قليلا مما يحملونه . وهو عندما يغير نصيحته الآن إلى سعيد بأن يبحث عن عمل يتخيل سعيد بأن فكرة السرقة ليست إلا مغامرة دسمة ستعطى رداً حاسماً على «خداع العمر كله» لذلك هو يرد على نصيحة رؤوف بهذه الكلمات التى تنضح مرارة «ما أجمل أن ينصحنا الأغنياء بالفقر» لهذا ينبغى أن نتصور سعيد فى وضعه الصحيح ، فهو لم يذهب إلى رؤوف لكى يأخذ منه بضعة جنيهات ولا هو يريد أن يعمل عملا حقيراً كما دعاه. ولكنه يطلب من رؤوف أن يعمل معه محرراً فى الصحافة . ولما يراه على حقيقته الجديدة لا يتردد فى محاولة سرقته . هذه الأحداث لا يمكن أن تكون صياغة تقريرية مباشرة لمن خرج من السجن يردد : وحدى مع الحرية ، ثم يعانى ويلات الهزيمة من ارتداد خالقه عن القيم التى كان يبشر بها . كان رؤوف إذن هو القيمة الجديدة التى اكتشفها سعيد فى بواكير حياته . وكانت هذه القيمة تتمرغ فى الطين وهو يولى ظهره أبواب السجن . لقد أحس أنه — من جديد — يدخل سجناً من نوع آخر ، ذلك أن القيمة الوحيدة التى كان يحقق من خلالها

ذاته ، القيمة الوحيدة التى كان يحقق من خلالها حريته ، كانت تتحول إلى قضبان حديدية لسجن كبير يقوم رؤوف بحراسة أحد جدرانه .

أجل ، تحولت قيمة الحرية عند رؤوف إلى عبودية مذلة تتستر خلف قصر براق وعربة فاخرة ومكتب فخم بإحدى دور الصحف الكبرى . تحول رؤوف إلى « قيد » للحرية بعد أن كان « قيمة » تحقق الحرية فى نظر سعيد. ولا يدع الفنان رموزه معلقة فى الفضاء ، فسرعان ما يصبح سعيد مطارداً من جانب السلطة ، ويصبح رؤوف أحد مطارديه ! ويحدد نجيب محفوظ طبيعة القوى التى شاركت فى صياغة المأساة . يحددها فى إطار الحلم الذى غزا رأس سعيد مهران وهو مستلق عند الشيخ جنيدى « رأى سناء تنهال بالسوط على رؤوف علوان فى بئر السلم وسمع قرآناً يتلى فأيقن أن شخصاً قد مات . ورأى نفسه فى سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارئ فى محركها واضطر إلى إطلاق النار فى الجهات الأربع ولكن رؤوف علوان برز فجأة من الراديو المركب فى السيارة فقبض على معصمه قبل أن يتمكن من قتله وشد عليه بقوة حتى خطف منه المسدس ، عند ذاك هتف سعيد مهران : اقتلنى إذا شئت ولكن ابنتى بريئة ، لم تكن هى التى جلدتك بالسوط فى بئر السلم وإنما أمها ، أمها نبوية وبإيعاز من عليش سدره ، ثم اندس فى حلقة الذكر التى يتوسطها الشيخ على الجنيدى كى يغيب عن أعين مطارديه فأنكره الشيخ وسأله : من أنت وكيف وجدت بيننا ؟ فأجابه بأنه سعيد مهران ابن عم مهران مريده القديم وذكره بالنخلة والدوم والأيام الجميلة الماضية فطالبه الشيخ ببطاقته الشخصية فعجب سعيد وقال إن المريد ليس فى حاجة إلى بطاقة وإنه فى المذهب يستوى المستقيم والخاطئ . فقال له الشيخ : إنه يطالبه بالبطاقة ليتأكد من أنه من الخاطئين لأنه لا يحب المستقيمين فقدم له مسدسه وقال له ثمة قتيل وراء كل رصاصة ناقصة فى ماسورته ، ولكن الشيخ أصر على مطالبته بالبطاقة قائلا : إن تعليمات الحكومة لا تتساهل فى ذلك . فعجب سعيد مرة أخرى وتساءل عن معنى تدخل الحكومة فى المذهب. فقال الشيخ إن ذلك كله تم بناء على اقتراح الأستاذ الكبير رؤوف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ . فعجب سعيد للمرة الثالثة وقال إن رؤوف بكل بساطة خائن ولا يفكر إلا فى الجريمة فقال الشيخ إنه لذلك مرشح للوظيفة الخطيرة ووعد بتقديم تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمن

كافة الاحتمالات التى يستفيد منها أى شخص فى الدنيا تبعاً لقدرته الشرائية ، وإن حصيلة ذلك من الأموال ستستغل فى إنشاء نواد للسلاح ونواد للصيد ونواد للانتحار ، فقال سعيد : إنه مستعد أن يعمل أميناً للصندوق فى إدارة التفسير الجديد وسيشهد رؤوف علوان بأمانته كما ينبغى له مع تلميذ قديم من أنبه تلاميذه ، وعند ذاك قرأ الشيخ سورة الفتح وعلقت المصابيح بجزع النخلة وهتف المنشد ياآل مصر هنيئاً فالحسين لكم . . وفتح عينه فرأى الدنيا حمراء ولا شىء فيها ولا معنى لها » . هذا الحلم يوجه أبصارنا إلى « جوهر » الأحداث المحيطة بشخصية سعيد مهران ، وكأن الفنان يستخدم اللامنطقى فى تفسير المنطق ، أو هو يصوغ من الفوضى نظاماً . . فهيما يتداخل الزمان والمكان والمعنى واللامعنى والحقيقة واللاحقيقة أثناء الحلم ، يستخلص نجيب محفوظ من هذا التداخل ، كل ما يعنيه من الزمان والمكان والمعنى والحقيقة . فالحلم يقع على أرض محددة هى بيت الشيخ على الجنيدى ، هذا المتصوف الذى عرفه سعيد منذ كان طفلا يجرى فى ذيل أبيه إلى حلقات الذكر . والتصوف هو أحد الحلول التى يعرضها الفنان على الشخصية الفنية فيما يشبه الحياد والموضوعية . والمنتمى المأزوم يلجأ إلى التصوف كنافذة يستنشق منها عبير الحرية . ولكن الفنان لا يعزل هذه النافذة عن طبيعة « الهواء » الذى يدخل منها ، فالخائن رؤوف عاوان يرشح لتولى وظيفة شيخ المشايخ ، وهو يعطى للقرآن تفسيراً يتناسب مع ظروف خيانته . هذه الرؤية الحدسية لعالم الشيخ الجنيدى تقول إن الدين والتصوف لا يعنيان لدى سعيد مهران أكثر مما قاله عن العربة التى سرقها من أحد عشاق نور فى وسط الصحراء « قضت الحكمة بأن أتركها رغم حاجتى إليها ، سيجدونها ويردونها إلى صاحبها كما ينبغى لحكومة تتحيز لبعض اللصوص دون البعض » . . هذه الحكومة بعينها هى التى قال عنها الشيخ جنيدى إنها أمرت بتوظيف رؤوف علوان شيخاً للمشايخ . فالدين والحكومة إذن راضيان عن انهيار القيمة التى يمثلها رؤوف ، بل ينظمان رضاؤهما هذا فى نوادى الانتحار التى يزمع إنشاؤها . وكل ذلك إشارات رامزة إلى أن الشيخ على الجنيدى لم يعد هو الملجأ الأمين لحماية المنتمى إبان أزمته . وربما كان يمثله من القيم الدينية أو التصوف إحدى المعوقات التى أسهمت فى تكوين الأزمة منذ كان سعيد مهران طفلا يهرول إلى حلقات الذكر . فها هو ذا يعود مرة أخرى إلى هذه

الحلقات دون أن يستشعر فيها أماناً حقيقياً .

ويضع نجيب محفوظ الصحافة كواحد من العناصر الخطيرة فى بلورة المأساة . فقد طاشت رصاصات عديدة من مسدس سعيد وأصبح مطارداً فى كل مكان ، وقالت له نور إن الجنود – كما تسمع – يملأون مخارج القاهرة « كأنك أول قاتل » فصاحت أعماقه : الجرائد . . الحرب الخفية . وجميع الجرائد سكتت أو كادت إلا جريدة الزهرة . إنها توشك أن تنادى ببطولاته سعياً وراء القضاء عليه . ويعمد الفنان إلى تأكيد هذه النقطة بإيضاح كامل ، ذلك أن الصحافة فى «اللص والكلاب» لم تكن مجموعة من الجرائد ، وإنما كانت إحدى شخصيات « اللص والكلاب » ، أو أنها – على التحديد – كانت واحداً من الكلاب . فالصحافة التى أصبحت إحدى أدوات الانهيار فى أيدى القائمين على تحطيم القيم هى بعينها التى أمست حارساً لأحد جدران البناء المنهار . وهى لذلك شخصية مستقلة عن رؤوف علوان بالرغم من أن الصحيفة التى يعمل بها هى التى ظلت تنادى ببطولة اللص حتى يزداد عواء الكلاب . فرؤوف علوان صحفى ، ولكنه لا يمثل الصحافة فى الرواية ، وإنما هو ممثل قيمة الحرية التى تنادى بها الثقافة سواء كانت هذه القيمة فى ذروة تألقها أو فى حضيض انحدارها . رؤوف علوان كما يصفه سعيد تماماً « الطالب الثائر . الثورة فى شكل طالب . وصوتك القوى يترامى إلى عند قدمى أبى فى حوش العمارة قوة توقظ النفس عن طريق الأذن . عن الأمراء والباشوات تتكلم . وبقوة السحر استحال السادة لصوصاً . وصورتك لا تنسى وأنت تمشى وسط أقرانك فى طريق المديرية بالجلاليب الفضفاضة وتمصون القصب . وصوتك يرتفع حتى يغطى الحقل وتسجد له النخلة . تلك هى الروعة التى لم أجد لها نظيراً ولا عند الشيخ الجنيدى» . ولم ينس سعيد أيضاً أن رؤوف هو الذى ضحك ضحكة عظيمة وهو يقول لوالده : انظر إلى عينيه ، سيكون ممن يقوضون الأركان « وكان الزمان ممن يستمعون لك . الشعب . . السرقة . . النار المقدسة . . الثروة . . الجوع . . العدالة المذهلة ، ويوم اعتقلت ارتفعت فى نظرى إلى السماء ، وارتفعت أكثر يوم حميتنى عند أول سرقة ويوم رد حديثك عن السرقة إلى كرامتى . ويوم قلت لى فى حزن : سرقات فردية لا قيمة لها ، لا بد من تنظيم » . نجيب محفوظ يكشف أوراقه الفنية تماماً بهذه الكلمات ، فلم يكن رؤوف قيمة «مثالية» للحرية ، وإنما هو مناضل

يتحسس أرض الواقع الحى قبل أن يخطو بإحدى قدميه ، ولذلك كان التنظيم السياسى والتدريب المسلح والكتاب الثورى ، بمثابة النجوم اللامعة فى وجدان المنتمى إلى الشعب ، وهو يزمع الإسهام فى التغيير الجذرى للمجتمع . لم يكن رؤوف « قيمة » مطلقة ، وإنما قيمة منحوتة بعمق من واقعنا العارى الممزق . لذلك كان سعيد مهران — من أحد جوانبه — هو رؤوف علوان القديم الممثل لقضية الحرية والشعب . وسعيد مهران حين يخرج من سجن صغير ليحس بأنه يخطو بلا وعى داخل سجن كبير ، يثور على القيد الأول من الأغلال ، يثور على ممثل القيمة التى أهدرت ، يثور على الجانب العظيم الذى انحدر . فيتمثل رؤوف علوان والرصاصات الطائشة ويهمس فى حقد « ما أعبث الحياة إن قتلت غداً جزاء قتل رجل لم أعرفه ، فلكى يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك ، لتكن آخر غضبة أطلقها على شر هذا العالم » . فإذا كان التصوف أو الدين لم يعد هو الملجأ الأمين لحماية القيم ، وإذا كانت فكرة الحرية أو الثورية قد اهتزت فى وجدان المنتمى نتيجة لجذور بعيدة فى الأعماق ، أو لظلال قريبة ساقطة من غياب الحرية ، وإذا كانت الصحافة هى الصدى الذليل للمأساة ... فإن الأمل الباقى الوحيد هو هذه الملايين الفقيرة من أبناء الشعب . أولئك الذين تحدثوا عنه بإعجاب كما تقول نور « كأنك عنترة » أو كما يقرر سعيد « أكثرية شعبنا لا تخاف اللصوص ولا تكرههم . . ولكنهم بالفطرة يكرهون الكلاب » . هذا الشعب هو الأمل الوحيد الذى يدفع سعيد لأن يتصور أن اغتيال رؤوف هو « الأمل الباقى فى ألا تضيع حياتى عبثاً » فقد أضحى رؤوف قيمة للعبودية ، ولذلك كان اغتياله — فى نظر سعيد — يعنى الحرية ، يعنى الانتصار للقيمة القديمة « إذ أن رؤوف هو رمز الخيانة التى ينطوى تحتها عليش ونبوية وجميع الخونة فى الأرض » . وهذا هو الفرق الحاسم بين أزمة المنتمى إلى أكثر القيم تقدماً وأزمة اللامنتمى الغربى فى عالم بلا قيم . سعيد يعى جيداً أن روح رؤوف علوان تقمصته منذ أمد بعيد ، روحه الثورية الرائعة ، وأن رؤوف الجديد هو الظل الباهت لأزمة الحرية فى هذا المجتمع ، ولكنه يصر إصراراً مذهلا على محاكاة دون كيشوت لمجرد أن يكون — فى سيرته — شاهداً أميناً على المأساة : « الناس معى عدا اللصوص الحقيقيين ، وذلك ما يعزينى عن الضياع الأبدى . أنا روحك التى ضحيت بها ولكن ينقصنى التنظيم على حد تعبيرك ، وأنا أفهم اليوم

كثيراً مما أغلق على فهمه من كلماتك القديمة ، ومأساتى الحقيقية أننى رغم تأييد الملايين أجدنى ملقى فى وحدة مظلمة بلا نصير ، ضياع معقول ولن تزيل رصاصة منه عدم معقوليته ، ولكنها ستكون احتجاجاً دامياً مناسباً على أى حال ، كى يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل » . وهكذا يضع نجيب محفوظ بشجاعة الفنان المؤمن بالقيمة التى رصد لها عمره ، يضع النقط فوق الحروف ، فنوقن أن غياب التنظيم الإيجابى المتكامل هو جوهر أزمة المنتمى الثورى ، الذى يبدو لنا فى أزمته كما لوكان متمرداً دون كيشوتياً . وهذا بالضبط ما كنت أعنيه حين قلت إن رمزية « اللص والكلاب » هى مزيد من الواقع ، هى تكثيف للواقع وتركيزه . فالفنان يتجاوز الواقع – إذ ليس هناك منتم يجعل من الاغتيال الفردى رسالة فى الحياة – ولكن الفنان وهو يتجاوز الواقع من ناحية الشكل ، فإنما ليصور أبعد مدى ممكن للكارثة المحدقة بالمنتمى من جراء أزمة الحرية . وهو بذلك يكثف الواقع ويضخمه حتى لتكاد نهاية اللص والكلاب أن تصيح : إن الواقع أبشع مما تتصورون ، إنه كفيل بخلق النماذج الثورية من حيث الجوهر ، وإن ارتدت ثياب العدمية من الخارج . ويقوم حلم اليقظة بنفس الدور الذى سبق أن قام به الحلم أثناء النوم . فى الجزء الأول من الحلم ، يقف سعيد فى قفص الاتهام أمام المحكمة قائلا : « لست كغيرى ممن وقفوا قبلى فى هذا القفص ، إذ يجب أن يكون للثقافة عندكم اعتبار خاص ، والواقع أنه لا فرق بينى وبينكم إلا أنى داخل القفص وأنتم خارجه ، وهو فرق عرضى لا أهمية له البتة . أما المضحك حقاً فهو أن أستاذى الخطير ليس إلا وغداً خائناً ، ويحق لكم العجب ، ولكن يحدث أن يكون السلك الموصل للكهرباء قذراً ملطخاً بإفرازات الذباب » . بهذه الكلمات يصوغ سعيد مهران مأساته الخاصة على نحو شديد الموضوعية ، فهو يرى ببصيرة نافذة أن لا فرق بين الوجود داخل القفص والوجود خارجه ، ذلك أن قيمة الحرية عنده لا تحدها القضبان الحديدية الطارئة ما دام السجن الكبير يشمل الجميع . . وإلا فكيف يمكن أن ندعو رؤوف علوان حراً وهو الذى اغتال قيمة الحرية ؟ ! إن هذا التناقض يبرزه سعيد فى إطار من الحلم حتى نستخلص نحن من الفوضى واللاتناسق ما يمكن تسميته بالمنطق والمنسجم . فالقيمة التى اغتالها رؤوف ما لبث أن انتقلت إلى وعى سعيد وروحه ، وأصبحت حياته مرادفاً للحرية . وفى الجزء الثانى من الحلم

تنجلى هذه النقطة حين يقول سعيد « كيف تطمئن على قضاتك . وبينك وبينهم خصومة شخصية لا شأن لها بالصالح العام ؟ ! إنهم أقرباء الوغد ويفصل بينك وبينهم قرن من الزمان . وأنت تطالب بشهادة الضحية . وتؤكد أن الخيانة باتت مؤامرة صامتة » . . عندما نلتقط هذه الكلمات يجب أن نبادر بالربط بينها وبين مقدمة دفاع سعيد مهران ، فقد طالب بأن يكون للثقافة اعتبار خاص . . والفنان يلح بصورة واضحة على ثقافة سعيد حتى لا نرتاب مطلقاً فى نوعية النموذج البشرى الذى يقدمه لنا ، فهو ليس لصاً أو قاتلا — فهذه كلها ليست إلا أدوات تعبيرية — وإنما هو مثقف ينتمى إلى قضية غاية فى الوضوح ، إلا أن الأزمة التى يعيشها تمتد وتتسع حتى يسقط ظلها على كافة الفئات التى كان عليها أن تقف إلى جانب القضية. سعيد ليس قاتلا ، وها هو ذا يصيح من أعماق الحلم « أنا لم أقتل خادم رؤوف علوان ، كيف أقتل رجل لا أعرفه ولا يعرفنى ؟ إن خادم رؤوف علوان قتل لأنه بكل بساطة خادم رؤوف علوان ، وأمس زارتنى روحه فتواريت خجلا ولكنه قال لى ملايين هم الذين يقتلون خطأ وبلا سبب » . ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ لا يستهدف مطلقاً من رصاصات سعيد الطائشة أن يؤكد العبث والقدرية وما إليها من مرادفات المجهول ، ولا هو يريد أن يؤكد الإحساس باللامبالاة عند إنسان لامنتمى ، بل هو يريد أن يؤكد بصورة قاطعة أن مجموع هذه الرصاصات هو مجموع المحاولات الحقيقية المتعمدة من جانب سعيد لكى « يصحح وضع » القيمة التى أهدرها رؤوف ، لكى يعيد إلى الحرية معناها السليب. إنه لا يتحرر بمعنى ذاتى أثناء عملية القتل ، وإنما هو يحس بحرية الآخرين تتحقق مع حريته فى آن واحد . لذلك كانت « القيم الزائفة حقاً هى التى تقدر حياتك بالملاليم وموتك بألف جنيه » ، ثقافة سعيد إذن ليست ذلك النوع من القراءات الرخيصة ، إنها المعاناة الكاملة لفكرة الحرية التى لم تفارقه لحظة منذ خروجه من السجن . فالمأساة فى نظره أن الأزمة استطاعت أن تغتال رؤوف علوان كما اغتالت صوت الشعب « وعطف الملايين عليك عطف صامت عاجز كأمانى الموتى » . ولهذا كانت حياة سعيد مهران ذات دلالة خطيرة ، هى أنها ليست صراعاً من أجل البقاء الذاتى — فقد ذابت هذه الذاتية عند ما تلاشت قضية نبوية وعليش — وإنما هى صراع من أجل بقاء أكبر « إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين ، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء ، وأنا المثل والعزاء والدمع

الذى يفضح صاحبه ، والقول بأنى مجنون ينبغى أن يشمل كافة العاطفيين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم » . إن أزمة الحرية التى يعانيها المنتمى ترمى ظلالها على القضية التى ينتمى إليها ، فيصاب الشعب بسلبية مريرة تكتفى بأن تستودع آمالها وأحلامها فى كلمات العطف التى تسكبها بلا تردد على بطولة المنتمى المأزوم . وهى بطولة تراجيدية بلا ريب ، لأنها تتضمن انكساراً وانقساماً بين شخصية المناضل الثورى من أجل الحرية وشخصية الفرد المهزوم فى غياب الحرية. هى بطولة تراجيدية أيضاً لأنها تجسم قضية الوعى الثورى من خلال أزمة هذا الوعى . . فقد حدث الانفصام الكامل بين القضية والانتماء الإيجابى المتكامل فى اللحظة التى أشار فيها سعيد إلى غياب التنظيم . وهى بطولة تراجيدية للمرة الثالثة لأن صاحبها واجه بمفرده كافة القوى الصانعة للمأساة ، من نبوية وعليش إلى الشيخ الجنيدى الذى يوجه إليه سعيد عند نهاية الرواية هذه الكلمات « من المؤسف أنى لم أجد عندك طعاماً كافياً ، كما هو مؤسف أنى نسيت البدلة ، كذلك عقلى يتعذر عليه فهمك ، وسأدفن وجهى فى الجدار ، ولكنى واثق من أنى على حق » . دمغ نجيب محفوظ مختلف القيم التى يمثلها الشيخ الجنيدى بأنها حالفت قوى المأساة فى صنعها . بل إن اختيار الفنان لقصة محمود أمين سليمان من أعماق الواقع المصرى ، هى إدانة مباشرة لمؤامرة الصمت التى أحيطت بها قضية الحرية حينذاك من جانب بعض الطبقات والطلائع المثقفة والمنابر الفكرية على السواء . فلا شك أن نجيب محفوظ لا يتجاهل مطلقاً أن القارئ « للص والكلاب» لن ينسى المرادف الواقعى لها فى قصة محمود أمين سليمان ، ومن ثم يشارك هذا التذكر فى عملية التفاعل بين النص الأدبى والقارئ بحيث يتم هذا التفاعل وفى ذهن المؤلف ، وفى عقليته الخالقة إحساس عميق بأن هذه الخلفية من وراء القارئ سوف تساعده على اكتشاف ما يستغلق عليه من رموز . فالفتاة « سناء » التى آثر سعيد أن يدعوها بالشوكة المنغرزة فى قلبه ، وكذلك نور المومس التى أحبته بكل كيانها ، هاتان الشخصيتان هما الرباط الوثيق الذى يصل بين سعيد مهران والمجتمع الذى ينتمى إلى أكثر قضاياه حدة وإلحاحاً ، هما همزة الوصل بين فردية الذات وقضية الانتماء الأكبر إلى المجموع . لهذا أكد سعيد لنفسه قرب النهاية أنه سيحتوى نور بين ذراعيه بكل قوة « ويعترف لها من قلب ممزق بالحب الأبدى » . وانتهت الرواية

دون أن يرى نور أو سناء « وقالت حياته كلمتها الأخيرة بأنها عبث » . وهكذا يتبلور العبث فى « اللص والكلاب » على نحو مختلف عن العبث فى الأدب الأوربى الحديث . العبث هنا لا يكمن فى سر الوجود الصامت ، وإنما فى كيان المجتمع والحضارة التى لا تمنح للمنتمين إليها فرصة التحقيق الذاتى الكامل للحرية . وهى مرحلة من أخطر المراحل التاريخية التى عرفتها مصر . وقد بلغ نجيب محفوظ درجة عالية من الشجاعة والنضج فى تجاوز مرحلة « أولاد حارتنا » التى تعتمد على تقديم المنتمى المفترض إلى مرحلة تقديم المنتمى الواقعى المأزوم فى « اللص والكلاب » . وأعود إلى القول بأنه إذا كان الرمز فى « أولاد حارتنا » هو غياب ظاهرى للواقع ، فإن الرمزية فى « اللص والكلاب » هى المزيد من الواقع ، هى تكثيف الواقع وتركيزه . . ولذلك كانت « اللص والكلاب » هى قمة التعبير الثورى عن قضية القضايا فى حياة المنتمى اليسارى المصرى . ولكن نجيب محفوظ الذى جعل من أزمة المنتمى محوراً فكرياً لأدبه ، كان ما يزال يرى أبعاداً جديدة لهذه الأزمة . ذلك أن كمال عبد الجواد وسعيد مهران يصوغان أزمتهما فى إطارها العام الذى يجسد القضية فى خطوطها العريضة دون تفصيل . ومن هنا أقبلت « السمان والخريف » خريطة تفصيلية لأزمة الانتماء . إن جوهر القضية لم يتغير حقاً ، ولا وجهة النظر إلى هذه القضية ، ولكن التجسيم الفنى لها كان يعتمد على ظلال الماضى وبوادر المستقبل ، وإن اتخذ من الحاضر خامة أساسية للعمل الفنى .

* * *

ليست الرمزية فى « السمان والخريف » من اللون الأسطورى فى شىء ، ولا هى تركيز لواقعية الواقع حتى ليبدو « غير واقعى » فى مظهره . وإنما «السمان والخريف» تقرب من أن تكون معادلة حرفية للواقع المباشر ، ويكاد حل المعادلة أن يكون بين يدى القارئ منذ السطور الأولى . فقد كان اختيار الفنان لحريق القاهرة كنقطة انطلاق فنية للأحداث هو المفتاح الرئيسى الذى يمنح هذه الأحداث دلالاتها العامة والخاصة . فنحن هنا على النقيض من «اللص والكلاب»، لا نبدأ من نقطة انطلاق ذاتية كخروج سعيد من السجن ، لننتهى إلى رحاب قضية عامة تبلورت فى مصرع سعيد من أجل القيمة العزيزة التى أهدرها رؤوف . . كلا ، إن «السمان والخريف» تبدأ من نقطة انطلاق موضوعية تماماً تمس كيان هذا المجتمع ،

وتشير إلى جوهر المأساة التى تخوضها حضارتنا . فلم يكن حريق القاهرة فى واقعنا المصرى إلا تجسيداً بشعاً للمدى الذى ساقنا إليه انهيار قيمة القيم فى حياتنا : الحرية ! فقد تجمعت المؤامرات الصامتة ضد هذا الشعب وأفرخت هذا الحريق الهائل تأكيداً ملحاً على أن ذروة التآمر على حريتنا بلغت الذروة ، ولا بد أن هناك لحظة تغير هائلة ، سواء كانت إلى الوراء خطوات أو إلى الأمام خطوة . ومن إرهاصات لحظة التغير هذه ، بل من خلالها ، يلتقط نجيب محفوظ نماذجه البشرية : عيسى أحد أبناء الوفد ، وحسن أحد أبناء ٢٣ يوليو ، وسمير أحد أبناء التصوف ، وعباس أحد أبناء الاستسلام . ويبرز عيسى بالذات من بين هذه النماذج جميعها بطلا تراجيدياً كامل السمات : فهو يحمل الماضى العزيز بين حناياه بالرغم من أن الحاضر يسحق بكل قوة كافة الأواصر التى تربط بين الاثنين . إنهم جميعاً ينتمون إلى شىء يستريحون إليه ، ولكنه هو ـ بالتحديد ـ منتم إلى ماض يؤرقه ويعذب أيامه ولياليه . بل إن مجرد الانتماء إلى الماضى فى قلب الحاضر يجعل من بطولة عيسى تراجيديا عميقة . ولقد أفاد الفنان إلى حد مذهل من أن القارئ عاصر الأحداث الخالقة للمأساة ، تماماً كما أفاد منها فى «اللص والكلاب». فهو يستغل هذه المعاصرة كأحد العوامل فى بناء العمل الفنى ، أو كمفتاح واقعى إلى العالم غير الواقعى حتى يظل الواقع همزة الوصل الفريدة بين القارئ والعمل الفنى . ولما كانت أزمة الانتماء فى « السمان والخريف» قريبة الشبه من الأزمة التى عالجتها سيمون دى بوفوار فى روايتها الكبيرة « المثقفون » فإننا سنضطر إلى المقارنة مراراً بين الروايتين فى المواضع التى تضىء لنا « السمان والخريف » .

« احرق خرب . . . يحيا الوطن » ، هذا هو الشعار الذى رفعته المؤامرة التى خرجت عن صمتها لتعلن على الملأ أن حرية الإنسان فى هذا البلد يجب أن تظل للأبد حلماً لا يغيب عن ليالى السهاد ، ولا يتحقق مطلقاً فى عالم النور . ولهذا يضطر الحزب الذى لم يذكر الفنان اسمه على طول الرواية ، الحزب الذى عاش حياته مكافحاً صلباً عنيداً من أجل الديموقراطية ، اضطر إلى إعلان الأحكام العرفية ! فإذا أبدى عيسى دهشته صفعته سخرية أحد باشوات الحزب بقوله إنها لم تعلن من أجل الحزب ولا من أجل العهد ، وإنما هى جزء لا ينفصل عن المؤامرة . والدهشة الساذجة هى إحدى السمات الهامة فى وجه عيسى ، فهو لا يفتأ يردد « من

العجيب أننا لا نكاد نستقر فى الحكم عاماً حتى يقذف بنا خارجه أربعاً ، ونحن الحكام الشرعيون ولا حكام شرعيين غيرنا فى البلد » ... أى أن انتماء عيسى إلى حزب الأغلبية يمنحه الإحساس العميق بأن «البقاء فى السلطة» هو الهدف النهائى للكفاح ، وأن هذا البقاء يبلغ من قوته أنه لا يقل عن« الشرعية » وأنه لولا الخونة لأوقف الملك عند حدوده الدستورية ولتحقق الاستقلال . هذه هى صورة « الانتماء » السياسى عند عيسى . الصورة التى احترقت مع النيران عند اجتياحها القاهرة يوم ٢٦ يناير عام ١٩٥٢ فاجتاحه الحزن العميق « الدنيا تتغير وآلهته يتفتتون بين يديه » . هذه الصورة هى النقيض لما كان يراه شاب آخر هو « حسن » الذى يجسم فى تكوينه الفنى إرهاصات ٢٣ يوليو ، ولهذا السبب يعارض عيسى — ابن عمه — قائلا إن «الحل » هو أن يذهب الإنجليز والملك والأحزاب « وأن نبدأ من جديد » .

والحق أن قرابة عيسى وحسن ، ثم قصة الفتاة سلوى — ابنــة أحد المقربين من السراى — التى أحبها حسن ، ولكن عيسى سبقه إلى خطبتها بما لديه من شبح رجل النفوذ ... أقول إن هذه الإشارات الذكية من الفنان ، تدلنا على طبيعة الحركة الاجتماعية التى فجرت ثورة ١٩٥٢ بالرغم من أنها إشارات « ذاتية » تنبثق من واقع الأفراد حتى تتحول العلاقة بين ذواتهم والواقع العام إلى علاقة التفاعل الخصب الذى يولد المزيد من الدلالات على عمق المأساة من جهة ، وأهمية الصراع بين الموقف الذاتى والموقف الموضوعى من جهة أخرى . لذلك تم خطبة عيسى إلى سلوى فى الوقت الذى تم فيه جنازة قلب حسن . وبين عيسى وحسن — بالرغم من رابطة الدم — مسافة الانتماء إلى الماضى العزيز ، والانتماء إلى الحاضر المرتقب . والأحداث التى تطور بها المجتمع فيما بعد ، تطورت بها أيضاً قيمه وعلاقاته بحيث يستوجب الأمر — من الفنان — إعادة النظر فى قصة الخطبة هذه التى كانت معياراً دقيقاً للتحول السياسى . . فقد تفجرت ثورة ٢٣ يوليو ، وعانى عيسى طوال الوقت « من عواطف متضاربة أطاحت به فى دوامة ما لها من قرار ، شعر بفرحة كبرى عزت على التصديق والتأمل ، وشفت صدره من آلام المقت المكبوت ، ولكن هذه الفرحة لم تنطلق إلى مالا نهاية ، وإنما ارتطمت بسحائب دكناء كدرت بعض الشىء صفاءها . أهو رد الفعل الطبيعى لكل شعور

عنيف ؟ أهو رثاء تجود به النفس المطمئنة أمام جثة غريمها الجبار ؟ أم أن تحقق هدف من أهدافنا الكبرى يعنى فى الوقت ذاته زوال سبب من أسباب حماسنا للوجود ؟ أم أنه عز عليه أن يتحقق هذا النصر الكبير من غير أن يكون لحزبه الفضل الأول فيه ؟ » . والحق أن هذا التساؤل الأخير هو الجدير بالالتفات الشديد إلى جوهر مأساة عيسى . فالثورة فى صباح ٢٣ يوليو أعلنت أن ما سبق فجرها كله ليل وظلام ، ومن ثم كان التنظيم السياسى الذى ارتبط به وانتمى إلى قيمه طيلة عمره، جزء لا ينفصل عن الليل والظلام، فهو إذن يعيش فى نور عالم لا ينتمى إليه . الانتماء إلى الماضى هو حجر الزاوية فى مأساة« السمان والخريف» . فالبناء الروائى ينطلق من هذه النقطة إلى ملامسة الانتماء إلى الحاضر ، ثم يشير إلى الانتماء إلى المستقبل . . ويبقى « الماضى » هو المحور الدرامى للمأساة . وليس الماضى هنا هو حزب الوفد فحسب ، بل هو مجموعة القيم التى شيعتها الثورة إلى مثواها الأخير ، القيم التى كونت جيلا كاملا على تراث ١٩١٩ وسعد زغلول ومعنى الديمقراطية . ولما كان هذا الجيل كامل التكوين من جميع جوانبه النفسية والفكرية ، فقد كانت مفاجأةا مذهلة أن يصاب هذا التكوين بما يشبه السكتة القلبية ، إذ هو قد أحس وهو فى قمة الإحساس بالمسئولية عن هذا الوطن ، أن غيره جاء ليقول له فى ثقة : شكراً ، لقد أعفيناك من المسئولية . وهذا ما حدث بالضبط . فقد كان اعتماد الثورة كاملا على أبنائها الذين تربوا فى أحضانها وشربوا قيمها . . فلم تكن بحاجة إلى قيم « الماضى» مهما كانت درجة تقدميتها فى إحدى المراحل . وهذا هو الفراغ الوحشى الذى التهم كيان عيسى بلا تردد ، فهو يحس — فجأة — بأن الأرض تغور من تحت قدميه ولا يلبث أن يتهاوى فى قاع اليأس الذى لا قرار له ، إنه لم يكن يوماً واحداً من الضائعين أو المضطهدين أو هواة الطريق القصير أو المسدود أو السراب . . لقد كان منتمياً من نوع خاص يسلكه فى عداد فهمى وحسين وغيرهما ، ممن كان الانتماء فى حياتهم مرحلياً ، وبمعنى أدق مقصوراً على الارتباط بأهداف موقوتة بمرحلة معينة . . والمأساة أن المنتمى المرحلى لا يدرك هذا المعنى ، بل إن انعدام إدراكه هو بداية مأساته . « والسمان والخريف » لذلك ، هى المأساة التى تفجر فى وعينا هذه الحقيقة : إن الانتماء المرحلى قصير العمر ويحمل فى ثناياه بذور الكارثة . والفنان يصور الانتماء إلى الحاضر من خلال حسن

دون أن يحيطه بهالة المأساة ، ويرجع هذا لسببين واضحين : أولهما أن الحاضر لم يتحول إلى ماض بعد ، والسبب الآخر أنه يكتفى بمأساة عيسى مثلا على نهاية هذا النوع من الانتماء . ثم يجسم « البديل » الحقيقى عن المأساة بالانتماء الدائم إلى المستقبل كما ترى فى الشخصية التى يلتقى بها عيسى فى نهاية الرواية . ولقد كان موقفاً رائعاً أن يقابل الفنان بين الماضى والمستقبل ، متخذاً من الانتماء قضية مسلماً بها ، إذ هى القدر التاريخى لأجيالنا ، ثم يفصل فى القضية من وجهة نظر شديدة التحديد ، وهى أن الانتماء الإيجابى المتكامل ، هو الانتماء اليسارى المنظم الذى لا تقتصر أهدافه على مرحلة بعينها ، بل هو يبتغى الثورة الحضارية الشاملة ، إنه الانتماء الثورى إلى النهاية .

ونجيب محفوظ يزاوج بين المأساة فى بعدها السياسى الموضوعى ، وبين ظلالها الخاصة على وجدان المنتمى الممزق . فلا تلبث سوسن أن تهجر عيسى إلى حسن ، فانتماؤها هى الأخرى مرحلى لا يعمق جذوره فى شىء واضح محدد . وتساءل عيسى — يقول الفنان — لماذا قدر عليه أن يحارب التاريخ فى موكبه المتدفق منذ الأزل ؟ وقال سمير — أحد أصدقائه — فى حزن : كنا طليعة ثورة فأصبحنا حطام ثورة ! وتوطد نزوع عيسى — أخيراً — نحو تدمير نفسه ، فقد أصبح مستقبله كما يقول ، ماضياً . بهذا كان سفره إلى الإسكندرية — للإقامة لا للتصييف — يشبه إلى حد كبير احتماء سعيد مهران بمنزل نور المطل على القرافة . عيسى فى الإسكندرية ، وسعيد فى مدينة الموتى ، عرفا الطعم الحقيقى للغربة والعبث . وكما كان سعيد يردد أن هذا المكان يحتوى على السارق والشرطى فى سلام لأول مرة وآخر مرة ، راح عيسى يردد أن هؤلاء الأجانب الذين طالما أسأت بهم الظن « أنت اليوم تحبهم أكثر من مواطنيك وتلتمس عندهم العزاء ، إذ أن جميعكم غرباء فى بلد غريب » . ويخيل إلى أن عزل كل من سعيد وعيسى فى مكان ما هو إحدى الحيل الفنية التى يلجأ إليها نجيب محفوظ ليستخلص عذابات هذا الفرد من أعماقه التى تنتمى — فى جوهرها — إلى قيم غير فردية ومن غير المعقول أن تتم عملية الاستخلاص هذه فى ضجيج العلاقة الاجتماعية مع الآخرين . وفى جملة واحدة يبرر الفنان انفراده بالبطل — المنتمى المهزوم — عندما يقول عيسى « دفنتنا الأحداث ونحن أحياء ، وما هذه الآلام فى الحقيقة إلا أضغاث أحلام تحترق فى رأس ميت عفن »

أو عندما يتساءل فى مرارة « لم تأكل هذه الأرض الأم أبناءها عند المساء ؟ وكيف يكون للحجر دور فى المسرحية ، وللحشرة دور ، وللمحكوم عليه فى الجبل دور ، وأنا لا دور لى ؟ » وكما كان العبث عند سعيد مهران فى أساسه هو العبث الاجتماعى المحض ، أى أن تكون البداية إلى الإحساس بالعبث والغربة ، بداية اجتماعية مصدرها إهدار إحدى القيم ، كذلك كان العبث والغربة فى حياة عيسى « مع أى عمل ستتخذه سنظل بلا عمل ، لأننا بلا دور ، وهذا سر إحساسنا بالنفى ، كالزائدة الدودية » ، فهو إذن مع الكأس والمرأة والعذاب واللامبالاة ، لا يعانى من وحدة وجودية على الإطلاق ، وإنما هو يقاسى ويلات الإعفاء المفاجئ من المسئولية والالتزام ، وويلات الانتماء القصير الأجل ، الانتماء المرحلى الذى انتهت مرحلته ، فأصبح المنتمى فى فراغ شامل وغربة مدمرة ، غربة عن نور العالم الجديد وعزلة عن الانتماء إليه .

وبالرغم من أن الفنان يعرض لشخصية أخرى كانت تسخر فيما مضى من عيسى ، وأضحت الآن فى صفوف القيادة ، وهى شخصية حسن ابن عمه . . إلا أنه — أى الفنان — لا يقدمها بديلا عن مأساة عيسى . إن حسن فى العهد الجديد يعيش دوره كاملا ، ولكن فى ظل الانتماء المرحلى بعينه . ولهذا اعتقد أن رابطة الدم التى تربطهما هى إشارة رامزة إلى القرابة الواقعية بين موقفيهما . فإذا كانت حياة عيسى السياسية قد انتهت إلى مصير تراجيدى حاد ، أما حياة حسن فقد بدأت على نحو مختلف ، إلا أنهما معاً لا يختلفان من حيث الارتباط بمعنى واحد للانتماء . وسواء كانت سلوى من نصيب حسن اليوم ومن نصيب عيسى بالأمس فإنها لا تصور تحولا جذريًّا فى الحياة المحيطة بعيسى . فقد كان هذا التحول الجذرى من الملامح الأساسية فى شخصية « ريرى » وهى تشبه نور إلى حد كبير مع اختلاف فى التفاصيل من جهة ، واختلاف فى موقف كل من سعيد وعيسى من جهة أخرى . لقد كان كل منهما بطلا تراجيديًّا ؛ ولكن سعيد يمثل بطولة المنتمى المأزوم ، بينما يمثل عيسى بطولة المنتمى المهزوم . والفرق بين البطولتين يبين إلى أى حد كان الفنان موفقاً فى أن يتخذ سعيد من نور موقفاً مختلفاً تمام الاختلاف عن موقف عيسى من ريرى . ذلك أن موقف سعيد من نور هو البديل الموضوعى عن موقفه من المجتمع ، أما موقف عيسى من ريرى ، فهو موقفه من الذات ، موقفه من نفسه « إن ثمة أوجه شبه تجمع بينه وبين هذه البنت فكلاهما ملوث

وطريد » ، وهكذا فى عبارة تقريرية مباشرة يؤكد نجيب أن ريرى كانت المرآة التى يرى فيها عيسى نفسه عرياناً « وازداد إيماناً بأوجه الشبه التى تجمعه بهذه البنت » . . فالعلاقة بينهما لن تكون بحال علاقة الرثاء والعطف ، لأن الشفقة من أحد الجانبين تعنى اختلاف مستوييهما ، أما إذا كانت ريرى هى عيسى بعينه (وهو منهج نجيب محفوظ فى التعرف العميق على انقسام الشخصية ، كما فعل بسعيد ورؤوف فى « اللص والكلاب » أو كما فعل بكمال عبد الجواد فى « الثلاثية » إذا كانت ريرى هى عيسى ، فالعلاقة بينهما إذن هى علاقة الند للند ، هى علاقة صراعية مستمرة ، وهو صراع فى أعقد المستويات وأعمقها لأنه صراع مع الذات. ويمهد الفنان لهذا الصراع تمهيداً عفوياً يشعرك بالحركة الطبيعية لتطور الأحداث ، فقد تزوج عيسى فى ملل من بلادة الحياة من حوله . تزوج من مطلقة لا تجيد شيئاً سوى الثراء . كذلك ماتت أمه « ولم يستطع أن يقاوم الإغراء الأبدى ، فألقى بنظرة طويلة إلى جوف القبر » ؛ « هذا هو المصير الأخير لكل مسكين وجبار ، أجل ولكل جبار ! » ويحس بالجو كله ملفعاً بالهجران ، وتلح عليه رويداً رويداً صورة الهجران ، ويتحول العالم فى عينيه إلى رؤى من الاشباح . وعلى هذا النحو تعانق نهاية « اللص والكلاب » نهاية « السمان والخريف ». فكلمات مثل النفى ، الهجران ، الغربة ، العبث ، الوحدة ... تتردد فى كلا النهايتين إذ لم يعد فى الوجود الاجتماعى ما يدفع بالسأم إلى ما وراء القبور ، فإذا كانت الحياة الاجتماعية للفرد مجرد عبث ، فلا شك أن هذا ما يدفعه إلى تجريد الموقف كله والنظر إليه كإنسان يحاكم وجوده ، ومن الطبيعى أن يصدر الحكم بالعدم . أى أن الموقف العبثى هنا لكل من سعيد وعيسى هو رد الفعل الطبيعى للموقف الاجتماعى المتأزم أو المهزوم ، فما دام الوجود الاجتماعى فارغاً من الحرية والكرامة ، فما من سبب يدعونا لاعتبار هذا الوجود موجوداً ، بل ينبغى أن نقلبه رأساً على عقب — ولو فى عقولنا ووجداننا — فيصبح الوجود عدما ! وريرى هى مرآة الوجود العدمى الذى يراه عيسى كامناً فى أعماقه . إن هزيمته رابضة فى تكوينه الذاتى . فكثيراً ما عرض عليه حسن أن يعمل بإحدى الشركات ، وكثيراً ما أحس بالغبطة لأن الثورة تنجز وتحقق الوعود التى لاكها حزبه طيلة ربع قرن أو يزيد . ولكنه بين قلبه وعقله كان منقسم الشخصية . إن « العمل » الذى يبحث عنه عيسى ليس هو التوظف

لدى إحدى الشركات ولو مديراً لها ! » لو حظيت بعشرات الأعمال فسوف أظل بلا عمل » . « العمل السياسى » والانتماء هو لباب المشكلة ، أما حديث حسن عن العمل بالشركات « فإنه يزيد انقسام الشخصية حده » فهو يدرى أن الذى أضاع حزبه الجبار لم يكن سوى التساهل فى أواخر عمره الحافل بالعناء والإصرار ، وأن شخصيته وحب زوجه له ومجاراة حماته لرغائبه ، كل أولئك لم يدفع عنه ذلك الإحساس المؤلم . وقال عيسى لنفسه إن التعاسة تبدو قاسماً مشتركاً أعظم بين الناس جميعاً ، وتساءل عن السر الخفى المسئول عن هذا العبث » وفاجأه الراديو يوماً بقرار تأميم شركة قناة السويس ، ارتفعت حرارة اهتمامه الخامد لدرجة الغليان . لهث فى لهفة كأيام زمان . وما لبث أن أغرقه مد الحماس الذى اجتاح الجميع . وافتقد بألم شديد الأصدقاء الغائبين لحاجته إلى تبادل الرأى معهم . واعترف بذهول أنه عمل كبير حقًّا لدرجة أنه لا يصدق . بذلك أقر عقله . أما قلبه فغاص فى صدره كالمريض وأكله الحسد . إنه ينذعر كلما قامت قمة فى الحاضر تضاهى القمم التاريخية التى يعيش على ذكراها .وشعر بألم التمزق فى منطقة الجذب والشد الفاصلة بين شطرى شخصيته المنقسمة » ، « وهجم اليهود على سيناء ، بذلك لطمته الصحف ذات صباح . وزلزله الخبر . وجالس الراديو يتابع الأنباء بانتباه منصهر . انفعل بالخبأ لحد الهذيان. ودار رأسه بأفكار حتى أصابه الدوار . أجل تأرجح مصير الثورة فى الميزان ، ولكن انفجر شعوره الوطنى فطغى على كل شىء . غضب الغضبة الجديدة بالوطنى القديم الذى كاد يدركه الموت . الوطنى القديم الذى تعذب بالرغم من تلوثه من أجل مصر . تشبثت قدماه بحافة الهاوية التى تهدد وطنه بالضياع . وأبعد عن فكره الثورة ومصيرها ليحتفظ بمشاعره فى أوج انفعالها . ومحا بقوة إرادته المشاعر المتناقضة التى تدب تحت تيار وعيه المتدفق » . . فى هذا الوقت بالذات كان عيسى يعرف ريرى ، بمعنى أدق كان يواجه ذاته : ريرى المومس الفقيرة البطلة ، هجرت أهلها وعشيرتها وبلدها لأنها جرؤت على خطيئة الحب والجنس كما قيل لها ، وها هى ذى تواجه عالماً وحشيًّا لا يعترف لها بآدميتها ، ولا يمنحها الفرصة لأن تعيش حرة كريمة . إن حريتها — كما قال عيسى تماماً — هى أن تتحرر من الحاجة إليه وإلى أمثاله . ريرى هذه التحمت حياتها بحياة عيسى منذ اللحظة التى نامت معه على فراش واحد وتحت سقف واحد ، منذ

اللحظة التى اعتبرت فيها بيته هو بيتها ، منذ اللحظة التى استقبلت فيها أحشاءها « شيئاً ما » من جسد عيسى ونفسه ووجدانه وعقله ، أو منذ اللحظة التى توحدت فيها مع الشخصية المنقسمة على ذاتها أبداً . . ولكن أى جانب من جوانب الذات المنقسمة كانت تمثل ريرى ؟ فعندما نقول إن ريرى كانت مرآة عيسى لا نتوهم أنها تمثله تمثيلا كاملا ، بل هى تعادل جزءاً عزيزاً من نفسه . فما هو هذا الجزء أو الجانب؟ لقد التقى بها وهو فى حالة نفسية مدمرة ، فهو يقول تارة : إن الموت أهون من الرجوع إلى الوراء ، وأخرى يقول لئن نبقى بلا دور فى بلد له دور خير من أن يكون لنا دور فى بلد لا دور له . ومرة يصيح : أى مصيدة وقعنا فيها ! . إنه التخبط والتمزق والعذاب ، إما أن نخون الوطن أو نخون أنفسنا ، ولكن الهزيمة فى هذه المعركة تعنى بالنسبة لى شيئاً أفظع من الموت . وألهمه الظلام بالاندفاع نحو أمل النصر أشياء كثيرة ذابت فى الظلمة فنسى الماضى والمستقبل وتركز فى نشدان النصر « . . فتحرك فى أعماقه نبع للحماس أوشك أن يدفعه إلى التضحية . وعند تسكعه نهاراً قرأ فى مئات الوجوه مشاعر كالتى تشده إلى الحياة رغم الغيار والفناء وشائعات الأنانية . أمسى كالغريق لا يفكر إلا فى النجاة ، وخيل إليه أن الحاجز القائم بينه وبين الثورة يذوب بسرعة لم تخطر له ببال من قبل » هكذا كانت حالته النفسية ، حالة الانتماء المهزوم ، فسرعان ما تهاوى فى فتور عميق كتل من رماد « انقلب فكره إلى ذاته ، وغاص مرة أخرى فى الظلمات » ونسى كل شىء حتى التاريخ ونحسه وعايش اللذة فى جنونها . وفى خط مواز لهذا التطور النفسى ، كانت تمضى قصته مع ريرى ، فقد رفض هذه الصورة من نفسه ، رفضها بكل عنف . واستنكر أن يكون أباً للجنين الذى يتكون فى أحشائها لأنه سيكون ابن الليالى السود . إنه يفاجأ بعدئذ بريرى تتبدل وتتطور إلى صورة لم تخطر له على بال ، فهو يراها جالسة على مكتب بإحدى المحال تتصرف كأنها صاحبته « وما أشبه ريرى فى مجلسها بالمحل بالنادى السعدى حين يمر أمامه أحياناً أو ببيت الأمة ، جميعها حيوات قضى عليها بالموت المبكر ولا يجنى منها إلا الحسرات » ... ولكن ريرى لم تعد ريرى ، لم تعد تلك الفتاة التى تبيع جسدها لكل عابر سبيل ، بل هى — ويا للعجب — الإنسانة الوحيدة التى أعطته صفة « أب » إذ رأى معها فتاة صغيرة تشبهه إلى درجة المطابقة . إنها ابنته لا ريب فى ذلك . يجىء الخصب والأمل من سهاد الليالى السود ؟ ! والخراب

والعقم كامن فى تلك المرأة التى تزوج منها الثراء ؟! ليست ريرى إذن مجرد مومس عابرة فى حياته ، كما أن المرأة المطلقة التى تزوج منها المال والعقم والتعاسة ليست مجرد امرأة ثرية! إن رمزية « السمان والخريف» تبتعد عن أن تكون غياباً ظاهريًّا للواقع كما هو الحال فى« أولاد حارتنا» ، كما أنها ليست مزيداً من الواقع كما هو الأمر فى «اللص والكلاب» . . . إن رمزية «السمان والخريف» نابعة من توازى الصور والخطوط والأحداث والشخصيات والمواقف والتقابل بينها جميعاً . فالخصب والعقم الذى تبرزه الأحداث وتؤكد عليه شخصيتا المرأة الثرية وفتاة الليل ، يرمى به المؤلف إلى الخصب والعقم الذى يعيش فى شخصية البطل التراجيدى — المنتمى المهزوم — حتى الأعماق . فالهزيمة هى التمسك العنيف بالماضى ، سواء كان الماضى هو الحزب السياسى أو الزوجة المطلقة الثرية . . والنصر هو الانتماء الإيجابى المتكامل إلى الثورة الأبدية ، الثورة الحضارية الشاملة . وعندما يتأكد لدى عيسى أن ابنة ريرى هى ابنته ، عندما يعى هذه الحقيقة يعدل « بصفة حاسمة عن التفكير فى الهرب . لقد اعتاد أن يهرب مرات فى اليوم الواحد ولكنه لن يهرب أمام هذه الحقيقة الجديدة التى اجتاحت مستنقع حياته الراكد فتفجر عن ينابيع حارة . لعلها دعوة أخيرة يائسة إلى حياة ذات معنى . معنى فى حياة أعياه أن يجدلها معنى . لن يهرب . وليس فى مقدوره أن يهرب ، وسيواجه الحقيقة بوجه متحد ، وبأى ثمن ، أجل بأى ثمن » ، « عبث أن يواصل حياة كاذبة يجتر فيها أوهاماً ماضية ولا مستقبل لها . إن قلبه لا يخفق بحب شىء وها هى ذى فرصة سانحة كى يخفق حتى الموت » ، « يجب أن تقتلع هذه الحياة الكاذبة من جذورها » . إن التقابل بين الخصب والعقم هو تقابل بين الانتماء إلى المستقبل ، والانتماء إلى الماضى . ونجيب محفوظ ، يرفض بذلك أن يكون الانتماء إلى الحاضر حلا ، فقد دمغ كل انتماء مرحلى ، لأنه — فى جوهره — انتماء إلى قيم طبقة ثورية فى مرحلة ما ، أما الانتماء الإيجابى المتكامل ، فهو الانتماء إلى قيم طبقة ثورية إلى النهاية ، بمعنى أدق الانتماء إلى الثورة الأبدية التى أشار إليها أحمد شوكت فى« السكرية» ورددها من بعده كمال عبد الجواد وهو فى مفرق الطرق ، أو فى نقطة التحول . مرة أخرى يعود الفنان إلى هذا المشهد التاريخى الرائع ، وها هو ذا أحمد شوكت — ابن السكرية — يتحول إلى شخصية رمزية فى « السمان والخريف» . ذلك أن عيسى قبيل منتصف الليل رأى

شخصاً قادماً نحو المطعم جذب انتباهه فيما يشبه الصدمة الكهربائية « فارع الطول مفتول العضل داكن السمرة يرتدى بنطلوناً رمادياً وقميصاً أبيض يكشف عن ساعديه وبين إصبعي يسراه وردة حمراء » من هو هذا الشاب ؟ إن عيسى يذكر بلا ريب أيام الحرب الكالحة ، ليلة قبض على هذا الشاب فشهد هو التحقيق معه — بصفته الرسمية والحزبية — حتى مطلع الفجر « وكان الشاب جريئاً وعنيفاً ولم ينته التحقيق معه إلى إدانة ولكنه أرسل إلى المعتقل ولبث فيه حتى إقالة الوزارة » وها هو ذا الشاب يذكره بمرارة « حتى أنتم كنتم تعتقلون الأحرار ويا للأسف » . . أليست هذه الشخصية — من جديد — هي صورة أحمد شوكت ، سواء بالرمز أم بالإبانة ؟ الرمز الماثل فى الوردة الحمراء باليد اليسرى يقول إن هذا هو المنتمى إلى اليسار انتماء إيجابياً متكاملا ، هو المنتمي إلى الثورة الأبدية ، الثورة الحضارية الشاملة . وفى عبارات تقريرية مباشرة تقول الشخصية : كل شيء يهمني وأفكر فى كل شيء — على النقيض من عيسى — أعابث المتاعب التى ألفتها وأنظر إلى الأمام بوجه مبتسم « بوجه مبتسم رغم كل شيء ، حتى ظن بى البله » . الشخصية إذن تقول بوضوح إنها ترمز إلى الانتماء للمستقبل ، مهما كان الحاضر والماضى قاسياً . هذا هو « الموقف » الذى يضع فيه نجيب محفوظ معنى المأساة كلها . فالشاب الذى يقوم بدور أحمد شوكت ، وعيسى الذى يمثل الامتداد المهزوم لكمال عبد الجواد ، تقول هذه الصورة للموقف : إن الانتماء الثورى إلى المستقبل هو الانتماء الكفيل بالحيلولة دون الهزائم الشخصية والموضوعية على السواء . وبالرغم من أن الفنان يدمغ الماضى بالفساد ، ويحيط الحاضر بأكاليل الزهور ، إلا أن المقياس عنده هو المستقبل أى أنه لا يقف جامداً مبهوراً عند عتبات الحاضر ، وإنما يتجاوزها فى ثورية وعمق وإيمان إلى المستقبل . فالماضى لم يعد سوى الأرائك الخالية تحت تمثال سعد زغلول ، أما المستقبل فيذكرنا بكلمات كمال عبد الجواد فى نهاية « الثلاثية » بأنه سوف يصل إلى الحل ولو بقى من عمره ثلاثة أيام . عيسى فى « السمان والخريف » يتجاوزه « وقال لنفسه أستطيع أن ألحق به على شرط ألا أضيع ثانية واحدة فى التردد . وانتفض قائماً فى نشوة حماس مفاجئة ، ومضى فى طريق الشاب بخطى واسعة ، تاركاً وراء ظهره مجالسه الغارق فى الوحدة والظلام » ، هذا هو اتجاه السهم الذى يشير به نجيب محفوظ إلى المنتمى الثورى . فقد رفض عيسى أن يكون مثل حسن الذى يمثل الانتماء إلى الحاضر ، كما

رفض طريق سمير إلى التصوف وطريق إبراهيم إلى الانتهازية وطريق عباس إلى الاستسلام . واختار بوعى نافذ طريق هذا الشاب الذى لم يسمه الفنان باسم معين لأنه الرمز العميق إلى الثورة الحضارية الشاملة ، أو لكى يقول ان النتيجة هى الثورة الأبدية التى تتجاوز الهزائم الشخصية والجزئية فى سبيل النصر الشامل للثورة المعاصرة ، ويخطط فى نفس الوقت لما هو أبعد منها . أقبل هذا الرمز إلى الثورة الأبدية مع « نعمات » ابنته التى كانت قد ولدت دون أن يدرى ، ولدت من فتاة مجهولة طردها من حياته ذات يوم . وتقودنا هذه النهاية إلى المقارنة التى سبق أن أشرت إليها بين « السمان والخريف » والمثقفون لسيمون دى بوفوار . فى الرواية الفرنسية — غداة التحرير — يعيش هنرى حياته ممزقاً بين واجباته نحو نفسه التواقة إلى التحرر الكامل من قيود الارتباط المنظم بحزب ، وبين واجباته نحو حركة اليسار المستقل التى يقودها برونييه . إنه يمتلك الصحيفة التى يمكن أن تمنح الحزب الاشتراكى الثورى أرضاً جديدة يعمل عليها ، ولكنه لا يستطيع أن يترك صحيفته ترتبط بالحزب فيفتقد حريته . وفى الجانب الآخر دوبروى الحائر المعذب بين رغبته فى التأليف الأدبى ، ورغبته فى العمل السياسى معاً . ولكن دوبروى بالذات -- جيداً ويؤمن بأن العمل السياسى هو كل شىء فى مرحلة ما بعد الحرب . فقد خرجت فرنسا — وأوربا كلها — ممزقة تماماً . وكان أمام المثقفين واجب خطير إزاء وطنهم والإنسانية جمعاء . وقد اختار فريق منهم الحل اليمينى للأزمة بالانتماء إلى أمريكا والدفاع عن النظام الرأسمالى مثل « سكر ياسين » ، واختار فريق آخر الحزب الشيوعى مثل « لاشوم » ، واختار فريق ثالث الطريق الفوضوى والاغتيالات الفردية مثل « فانسان » ، واختار فريق رابع طريق اللامبالاة أو الحياد السلبى مثل « لامبير » . ثم تبلورت الأزمة الرئيسية فى الرواية بين هنرى — المنتمى إلى الماضى — وبين دوبروى ، المنتمى إلى المستقبل . ورأت المؤلفة أن حيرة هنرى وقلقه يخلوان من الزيف والافتعال ، فأرسلت به إلى البرتغال لكى يرى « البؤس البشرى » على حقيقته . وعاد هنرى من الرحلة وإحساس غامر بالارتياح يشمله ، فقد آمن أن الانتماء إلى المستقبل هو الحل الوحيد للأزمة ، وسوف يسهم الإنسان فى بناء العالم الجديد — أو أوربا الاشتراكية — ويقول بعدئذ إن جزءاً من سعادة البشرية القادمة كانت من

صنعه الشخصى . وحينئذ يلقى بكل أحلام الماضى إلى البحر ، وينظر إلى المستقبل فى ثقة وفى أمل .

يشترك نجيب محفوظ مع سيمون دى بوفوار فى اختيار مشكلة الانتماء كمحور للرواية ، كما يشترك معها فى كثير من أوجه المنهج التعبيرى كاستعراض نماذج عديدة من المثقفين ومواقفهم إزاء لحظة التغير المعاصرة لهم . ويشتركان أيضاً فى منطق الاختيار الفنى للزمان والمكان والأحداث والشخصيات والمواقف ، ذلك أن فرنسا المهزومة تحت وطأة الهتلرية وهى تستقبل فجر التحرير تقابل مصر الأمس التى احترقت قبيل فجر ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ . ويبقى بعد ذلك كله ، الخلاف الجوهرى الرئيسى ، بين الفنان المصرى الذى يعيش مرحلة متخلفة غير ديموقراطية ، والفنانة الفرنسية التى تعيش فى حضارة ديموقراطية متقدمة . هذا الفرق هومصدر اختيار سيمون دى بوفوار لفكرة أوربا الاشتراكية واليسار غير الشيوعى والحزب الاشتراكى الثورى الحر ، كشعارات للحل الذى تراه لأزمة المثقفين بين الارتماء بين أحضان أمريكا ، أو الانحياز إلى المعسكر الشرقى . إن هذه النظرة بعينها تعنى أن الكاتبة شديدة الحيرة والقلق من الحل اليسارى الإيجابى المتكامل ، لأن تجربتها الحضارية أكسبتها مجموعة من الخصائص التى يصعب أن تتخلى عنها كفكرة الديموقراطية البرجوازية . أما نجيب محفوظ فمن أعماق التخلف الحضارى الرهيب والتقاليد الراسخة لغياب الديموقراطية ، يرى أن الحل اليسارى المتكامل أو الثورة الأبدية كما دعاها هى نقطة الانطلاق اللانهائى إلى الثورة الحضارية الشاملة . وهذا هو الفرق بين أزمة المنتمى العربى فى مصر ، وأزمة المنتمى فى أوربا .

وهكذا يكون نجيب محفوظ قد أعطانا خريطة تفصيلية لمراحل « الانتماء » فى حياتنا السياسية والاجتماعية . . فمنذ بدأت إشاراته السريعة إلى خطى الانتماء اليمين وإلى اليسار ، كخطين ثانويين فى خريطة الحياة المصرية عند بداية الربع الثانى من القرن العشرين ، إلى أن عبر عن أزمة الانتماء اليسارى فى الثلاثية واللص والكلاب مروراً بأولاد حارتنا التى قدم فيها المنتمى النموذجى القائد لليسار الاشتراكى العلمى . . حتى وصل بنا فى السمان والخريف إلى ذروة الدعوة الصريحة إلى الثورة الأبدية .

الفصل الرابع

رؤيا الثورة الأبديّة

« ما دامت الحياة تنتهي بالعجز والموت ، فهي مأساة . بل إن تعريف المأساة لا ينطبق على شيء كما ينطبق على الحياة . وقد نرى هذه المأساة مبكية ، وقد نراها مضحكة ، وقد نراها مبكية مضحكة ، ولكنها على أي حال مأساة . وحتى الذين يرون الحياة معبراً للآخرة ، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول ، وإن انقلبت إلى غير ذلك عند شمولها ككل . ولكن مأساة الحياة مركبة وليست بسيطة . أجل ، إن تفكيرنا في الحياة كوجود يجردها من كل شيء إلا من الوجود والعدم ، ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مآسي كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان ، كالجهل والفقر والاستعباد والعنف والوحشية . . إلخ . وهذا يبرر تأكيدنا على مآسي المجتمع ، إذ أنها مآسي يمكن معالجتها ، ولأننا في معالجتها نخلق الحضارة والتقدم . بل إن التقدم قد يخفف من بلوى المأساة الأصلية وقد يتغلب عليها . وقد قلت ذلك في (أولاد حارتنا) ، قلت بأن معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرغ الإنسان لمعالجة مأساته الأولى وهي الموت . فإذا انقلب أهل الحارة — حارة الجبلاوي — بفضل توزيع الوقف بالمساواة والعدل والإنسانية ، أتيحت لهم الفرصة ليكونوا جميعاً سحرة (علماء) وليعكفوا على حل مشكلة الموت ! وإذن فحل مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود ، أو يخففها ، وهي على أي حال تعطي للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله . أما التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسي المجتمع فلن يحل مأساة الوجود من جهة ، ويحول العالم إلى عبث وبكاء أو ضحك كالبكاء . غير أني لم أغفل أبداً مأساة الوجود ، ولعلي أزداد لها انتباها ، بعد أن استقرت

الاشتراكية فى العالم ، إذ عند ما نفرغ من مآسى الحياة لا يبقى لتفكيرنا من موضوع إلا الوجود ،أى المصير الإنسانى » .

بهذه الكلمات الصريحة الواضحة أجابنى نجيب محفوظ حين واجهته بملاحظاتى على فنه الروائى وقلت له إن المأساة الاجتماعية للإنسان تلح على أدبه إلحاحاً متصلا ، بينما ينزوى انشغاله بمأساة المصير الإنسانى إلى ما قبل« الثلاثية » . وفى هذه الرواية الكبيرة كشف لنا عن الأزمة الفكرية بجيله متمثلة فى شخصية كمال عبد الجواد . وكان الشك فى كل شىء ، فى كافة ظواهر الطبيعة والمجتمع هو الصياغة العقلية لتلك الأزمة التى أسهمت فى صياغتها كذلك معانى العبث والرفض والهزيمة .

ثم جاءت « أولاد حارتنا » لتطيح نهائياً بموقف الارتياب الشديد الذى وقفه ذلك الجيل ، أو تلك الشخصية التى راحت تردد فى نهاية« السكرية» أنشودة الثورة الأبدية . وكانت هذه الثورة هى القضية الأساسية فى «أولاد حارتنا »، الثورة على جمود الذين يشوهون معنى الجدل فى الفكر والواقع ، إذ يعملون على تجميد المعرفة فى دائرة مغلقة ، وتجميد الحياة فى إطار مرحلة بعينها . وتخلص نجيب محفوظ بذلك من النظرة الأحادية الجانب ، فلم يرمن المأساة الإنسانية وجهها الاجتماعى فحسب، ولم ير وجهها المصيرى الأشمل فحسب ، وإنما هو ينظر إلى وجهيها معاً ، وجهيها اللذين لا يتوقفان عن التفاعل والتغير والجدل إلى ما لا نهاية . وهذا ما أدعوه بمنهج الانطلاق اللانهائى حيث لا يحول الإيمان بمادية الكون دون التطلع الميتافيزيقى للبشر ، ولا تحول مأساة المجتمع الطبقى دون رؤية المأساة الوجودية الكبرى .

غير أن التعبير عن هذه القضية فى أدب هذا الفنان لم يتخذ مساراً واحداً ، فقد عرف طريقه إلى الرواية كما عرفه إلى الأقصوصة . وفى مجال الفن الروائى كان يتنقل عبر مستويات مختلفة من أدوات التعبير فى تجسيدها للأحداث الرمزية والواقعية جميعاً . وفى مجال الأقصوصة لم ينهج نهجاً واحداً ، وإنما استطاع أن يلجأ إلى التنويع المستمر فى اختيار الجو والفكرة والشخصيات. ونحن لا نلحظ هذا التنويع مطلقاً فى تلك المرحلة الباكرة التى كتب فيها القصة القصيرة منذ أكثر من ربع

قرن (١٩٣٠ — ١٩٣٦) حتى إننا لا نستطيع القول بأن نجيب محفوظ ككاتب أقصوصة عام ١٩٦٣ هو امتداد طبيعي متطور عن نجيب محفوظ كاتب الأقصوصة عام ١٩٣٦ . . بينما يمكن ترجيح هذا القول بالنسبة لأعماله الروائية ، فقارئ « الثلاثية » لن يفاجأ بأن مؤلفها هو مؤلف القاهرة الجديدة . بل سوف يتأكد لدى الباحث المدقق أن ثمة خيوطاً تربط الإنتاج الروائي لهذا الكاتب برباط وثيق .

ومع ذلك فليس هناك كاتبان باسم نجيب محفوظ حتى نبرر قولنا إن أحدهما تطور فى فن الرواية تطوراً طبيعيًّا ، أما الآخر — كاتب القصة القصيرة — فليس كذلك . غاية ما يمكن أن نسهم به من حلول فى هذه المشكلة أن نسجل للكاتب نقطة هامة ، هى أن تطوره الفكرى الأخير كان يصب — عبر مجراه الطبيعى — فى قالب الرواية وقالب الأقصوصة معاً فى وقت واحد ، وأن المرحلة الزمنية التى انقطع فيها عن كتابة القصة القصيرة ، هى المسئول الوحيد عن هذه الهوة — فى مجال التعبير — بين بداية محاولاته وأحدثها .

* * *

أى أننا لا نفاجأ فى مجموعته « دنيا الله » عام ١٩٦٣ بمفكر جديد ، وإنما نفاجأ به كفنان يكتب القصة القصيرة . ومن يتصفح مجموعته الأولى « همس الجنون » — عام ١٩٣٨ — يسهل عليه إدراك هذه المسافة البعيدة بين المجموعتين . بل لعل هذه المسافة هى التى دعت بعض النقاد يرون فى قصصه القصيرة الأولى مجرد استكشاف لأعماله الروائية ثم سارعوا بتعميم هذا الحكم على قصصه الجديدة أثناء نشرها بجريدة الأهرام .

ولست أجد عذراً لهؤلاء النقاد ، إلا فى بعض الأقاصيص المزدحمة بالأحداث غير المبررة فنيًّا بمجموعة همس الجنون . . كما نلاحظ فى قصة « صوت من العالم الآخر » وهى أقصوصة تستلهم الجو الفرعونى بصورة بانورامية من خلال شخصية الكاتب « تونى » الذى يموت ، فتصعد روحه لترى بعينين لا يراهما أحد ، ترى هذا العالم كله بأبعاده المختلفة فى لحظة واحدة . وتمتلئ القصة بالتأملات الفكرية والملاحظات الشخصية والذكريات ، حتى إننا نتوه بين هذه الجزئيات الصغيرة ، وننسى تونى

تماماً بغير أن تسهم هذه الدقائق الكثيرة فى صياغة تكوينه الإنسانى أو تحديد محورها الفكرى ، أو التقاط الحدث النموذجى والموقف الدال ؟

ومن اليسير المقارنة بين هذه القصة — بالإضافة إلى قصة «دعوة سنوحى» و «يقظة المومياء» و «الشر المعبود» — وبين الروايات التى تلت هذه المجموعة ، وفيها استلهم المؤلف تاريخ مصر القديمة . ولهذا يمكن أن نرجح الفكرة القائلة بأن أمثال هذه الأقاصيص كانت الإرهاص الفنى للأعمال الروائية . ولكن هذه الفكرة من جهة أخرى غير قابلة للتعميم . ذلك أن أقاصيص نجيب الأولى كانت خاضعة للتقاليد الفنية السائدة آنذاك ، والتى كان من عيوبها الأصيلة ازدحام الأحداث واختلاط محاورها ، وكأنها روايات فى طورها الجنينى. كذلك لا ينبغى أن ننسى حقيقة تاريخية حاسمة ، وهى أن نجيب محفوظ بدأ يكتب القصة القصيرة والرواية فى وقت واحد ، وكانت ظروف النشر وحدها هى التى تتيح للأقصوصة إمكانية السبق فى الظهور .

كانت الاتجاهات السائدة حينئذ — أى حوالى ثلاثينات هذا القرن — تكاد تتبلور فى الاتجاه الذى تأثر بالقصة الفرنسية بوجه عام ، وجى دى موبسان بوجه خاص . ومدرسة هذا الكاتب تعتمد على المفارقات اليومية فى الحياة ، ومن هنا تصبح المفاجأة أو المصادفة هى المدار الذى تدور من حوله الأحداث ، أو تتجمع أو تتبلور . . ولذلك تكون الحبكة هى المقياس الفنى لهذا الاتجاه . كما أن هذه المفارقات تكشف فى أحيان كثيرة عما تمتلئ به الحياة من متناقضات لا ينبغى حيالها أن نتصور المجتمع أو الإنسان أو الكون فى حالة سكون أو فى شكل بسيط ، وإنما يجب أن نتخيله فى حالة صراع معقد مستمر. على أن الكتاب المصريين الذين تذوقوا إنتاج هذه المدرسة الفرنسية ، لم يعتمدوا فى معظم أعمالهم على ذلك المعنى العميق للمفارقة التى جعل منها موبسان دعامة جوهرية لبناء الأقصوصة فى عصره بل رأيناهم يتوقفون عند المظهر السطحى للمفارقة حتى جعلوا منها مرادفاً حرفياً لمعنى القدر ، وما يتفرع منه من تعريفات للحظ والفرصة وغيرها . والتقى هذا التفسير الساذج لتناقضات الحياة بالبناء الفنى الأكثر سذاجة ، بمعنى أن رواد هذا الاتجاه فى أدبنا كانوا ينشدون السهولة فى التفكير والتعبير معاً . فجاءت أقاصيصهم أبنية

مفككة ، بالرغم من الحبكة التى رأوا فيها خداعاً أو تخديراً ذهنياً لمخيلة القارئ حتى يفاجأ بالنهاية غير المتوقعة وإن كانت ممكنة الحدوث .

تأثر نجيب محفوظ فى مجموعته الأولى بهذا الاتجاه ، فكتب لنا على سبيل المثال قصة « مرض طبيب » موجزها أن طبيباً عاد أحد مرضاه ثم أحس بعد ذلك بدرجة حرارته هو فى ارتفاع ، فتوهم أنه أصيب بالحمى التى كانت منتشرة فى ذلك الوقت . ثم استدعى زميلا له ليعالجه ، وكانت دهشته كبيرة حين اكتشف أن درجة حرارته طبيعية ، وأن عقب سيجارة هو الذى تسبب دون أن يدرى فى حرق معطفه والوصول إلى جلد صدره . والقصة من الناحية الفكرية فارغة من أى معنى يمكن أن يكون الكاتب قد هدف إليه ، إلا « المفاجأة غير المتوقعة » التى نالت دهشة الطبيب والقراء أيضاً . أما البناء التعبيرى فلا يميل إلى تصوير الشخصية من الداخل وإنما « يسرد » لنا أخبار هذا الطبيب الشاب الذى يتوق إلى منافسة الأطباء الكبار ، ولهذا السبب يلبى سعيداً دعوة ذلك الشيخ الريفى الثرى الذى حضر إلى عيادته ليذهب به إلى ابنه المريض فى القرية . وفى طريق عودته يحس بدرجة حرارته ترتفع ، وفى المنزل تكون المفاجأة . وهو بناء — كما نرى — تتهالك أعمدته على أساس فهم سطحى للمفاجأة أو المفارقة أو المصادفة .. تماماً كما حدث فى قصة « روض الفرج » حيث يقع شاب قادم من العريش ليدرس فى العاصمة ، يقع فى هوى إحدى الراقصات التى أغرمت به فور رؤيتها له مع قريبه الذى يسكن معه ، وعن طريقه تعرفت به ، ويحس هذا القريب بالخطر الداهم على علاقته بالراقصة فيكتب رسالة عاجلة إلى والدى الفتى . ويحضر الشيخ من العريش ليأخذ قريبه من يده إلى الكازينو الذى ترقص به المرأة . وهناك يرى ابنه فى انتظارها بأحد الأركان . وما إن تأتى المرأة حتى يصعق الرجل — ويغمى على القراء معه — فلم تكن الراقصة إلا أم الفتى المطلقة ! ! وبغض النظر عن الفكرة الممضوغة فإن أدباء أوربا استطاعوا أن يرثوا مأساة أوديب بوعى وعمق نافذين ، واستطعنا معهم أن ننفذ إلى عوالم رحبة داخل النفس البشرية والحضارة الإنسانية ، ارتفعت فيها عقدة أوديب إلى مستوى الرمز .. بينما نراها فى قصة « روض الفرج » وأشباهها قد هوت إلى قاع المظهر السطحى والمفارقة السريعة الزوال . وبنفس هذا المنهج ، كتب نجيب محفوظ

قصة « حلم ساعة » حيث يستغرق شاب فى الأحلام لأن إحدى الفتيات الجميلات فاجأته بنظرة ودودة حانية . وتصادف أن رآها مرة أخرى برفقة سيدة كبيرة وشاب يرتدى زى الضباط ، ودهش لتحية هذه الأسرة له وأخذ يحلم بالفتاة أكثر فأكثر ، إلى أن يعرف من الضابط – وكان صديقاً له فى الصبا – أنه يشبه ابناً مات لهذه الأسرة شبهاً عجيباً ، ثم نصدم لفجيعة الشاب حين يعرف أيضاً ، أن الفتاة خطيبة الضابط الصديق ! كذلك قصة « حياة للغير » وفيها يصاب الأخ الأكبر بخيبة أمل ، لأن شقيقه الأصغر سبقه إلى فتاة أحلامه (تكاد تكون نفس الفكرة السابقة) ، وقصة الأم التى يخطف عشيقها ابنتها منها ويتزوجا بعيداً عنها (أليست نفس الفكرة؟) ، وقصة « المرض المتبادل » ، عندما يكتشف الزوجان عند الطبيب أن كليهما مصاب بمرض سرى يحاول إخفاءه عن الآخر لأنه أصيب به عن طريق الخيانة ! !

وهكذا فى كثير من أقاصيص تلك المرحلة البعيدة ، نلاحظ أن الفنان قد تأثر بذلك الاتجاه الذى كان يتزعمه محمود تيمور فى ميدان القصة القصيرة ، وإن كانت المفارقة عند تيمور تتضمن الفكاهة ، بينما تقترب من التراجيديا عند نجيب محفوظ . إلا أن هذه المدرسة لم تكن وحدها التى أثرت فى إنتاجه حينذاك ، وإنما نراه فى حوالى خمسمائة أقصوصة كتبها فى تلك الفترة قد تأثر باتجاهات أخرى .

كان هناك مثلا الاتجاه الذى تأثر بمدرسة الأدب الروسى ، وهى مدرسة ذات اتجاهين فيما أعتقد ، أحدهما يتزعمه تشيكوف والآخر جوركى . وكلاهما يتفقان فى النزعة الإنسانية العاطفة على الشخصيات المتواضعة فى المركز الاجتماعى والخلق والذهن ، ثم يختلفان فيما بعد من زاويتى وجهة النظر الفكرية والموقف الفنى على السواء . تشيكوف يعتمد فى رؤياه على بصيرة الشاعر المرهف ، وينتقل بنا من الشخصية العادية أو الحدث البسيط إلى دلالة عميقة غير عادية . وقد أولى هذا الفنان العظيم الشخصية الفنية عناية فائقة ، فكان يعنيه تحديد معالمها الداخلية بنفس القدر – أو يزيد – الذى يعنيه إبراز مدلولها الفكرى أو الاجتماعى . . أما جوركى فكان يعنيه هذا المدلول فى المقام الأول ، والشخصية أو الحدث أو الزاوية أو كلها مجتمعة فى خدمة الدلالة العامة للقصة . وإذا كنا نحن اليوم لا نقسم الفن ذلك

التقسيم القديم الذى يضع كلاً من عناصره فى خانة محدودة تحديداً حاسماً ، وإنما نقول بأن هناك تشابكاً معقداً بين هذه العناصر يجعل من عزلها عن بعضها البعض شيئاً مستحيلا . . فإن أولئك الرواد الأول ما كان يعنيهم أيضاً ذلك التقسيم فى المستوى النظرى . وإنما كانت هناك الأيديولوجية الاجتماعية الثورية تنفث ضرامها فى قلوب أبنائها — ومنهم جوركى — ومن ثم كان عليهم أن يخلقوا « النموذج» و « النمط » و « حامل الرأى » دون الشخصية الفذة المفردة . بينما استطاع تشيكوف أن يصنع ما هو أعظم وأجل خطراً ، فقد خلق الشخصية المتفردة غاية التفرد ، والرامزة فى نفس الوقت . والفرق بين الشخصيتين أن النمط والنموذج شخصية مباشرة خالية من الصراع فتعمل على تجميد الحدث واغتيال الدلالة الإنسانية الرحبة ، أما الشخصية المفردة الرامزة ، فإنها تؤدى مهمة النمط والنموذج بإمكانيات أكبر نفوذاً ، مع احتفاظها بمؤهلات الشخصية الإنسانية الحية المليئة بأطراف التناقض وحلبات الصراع .

ولست هنا فى معرض المفاضلة بين الاتجاهين ، ولكنى آثرت هذا الإيضاح لأبين أن تأثر قطاع لا بأس به من كتاب القصة المصرية بفن تشيكوف ، كان عاملا طيباً فى تطوير هذا الفن فى اللغة العربية. كما أن هناك قلة حاولت أن تقترب بفنها من جوركى وتشيكوف معاً . بل كانت هناك قلة قليلة أيضاً آثرت أن تعطى صوتها لجوركى وتشيكوف وموبسان .. مجتمعين . بمعنى أنها كانت تلتقط الزاوية المعبرة برو ح شاعرية فى إطار من الحبكة الصارمة .

وكان نجيب محفوظ واحداً من هؤلاء الذين قرءوا للمازنى ويحيى حقى ومحمود البدوى ، وسجل نجيب على نفسه أكثر من مرة أنه تأثر وأحب هذا الأدب . وأعتقد أنه كان صادقاً فى ذلك ، لأن قراءة هؤلاء (باستثناء المازنى) وغيرهم ممن تأثروا بالأدب الروسى ، يؤكد ما يقوله نجيب فى هذا الصدد . إذ نحن نعثر بين حين وآخر فى أقاصيصه الأولى على خواطر شاعرية هائمة على وجهها ، يشوبها الحزن والأسى . وأبطال هذه القصص شباب يفتحون عيونهم فجأة ولا يرون سوى الضباب الأسود يخنق الأمل الغض فى نفوسهم التواقة إلى الحب والمستقبل اللامع . وبالرغم من أننا كثيراً ما نلتقى بالمراهقين فى هذه القصص ، إلا أننا

لا نلمح أية ظلال للرومانسية الحالمة فى مشاعرهم وأخلاقياتهم . حقًا ، إننا نعثر على الخاطرة الشعرية الحزينة ، ولكن بعد صياغتها فى ذلك القالب البعيد عن الرومانسية وأحلامها . فى قصة « خيانة فى رسائل » نعيش مع الفتى العاشق أروع لحظات عمره ، حتى تسافر حبيبته إلى الصعيد فتلتقى بشاب أكثر جاهاً ويسراً . ثم يغتال الفارق الطبقى ذلك الحب . ليست هنا أية مفاجآت ، والمصادفة الوحيدة التى جعلت الفتاة تلتقى بالشاب الثرى يهيئ لها الكاتب بصورة لا تفتعل المأساة ولا تزيفها . وفى قصة «إصلاح القبور» تظل الأرملة الشابة على وفاء بالغ لزوجها المتوفى ، فتذهب إلى مقبرته للزيارة بصفة دورية دائمة. يلاحظها فى ذهابها وإيابها رجل لا يلبث أن يتقدم إلى أسرتها طالباً يدها . ويقودنا الفنان بلباقة شديدة من خلال المتعرجات الداخلية فى نفس الفتاة التى تفاجأ بالأمر حين يزف إليها شقيقها الخبر ، ولا تلبث أن تستكين بشرط أن يكتمل العام الأول على وفاة زوجها السابق . وتحس بعد الخطوبة أن زيارتها للقبر خيانة لخطيبها الراهن، كما تشعر بأن انتظارها بقية العام لا مبرر له، ثم لا تمانع فى قضاء شهر العسل فى رأس البر قبل انتهاء العام بأربعة أشهر ! وقصة « الثمن » التى تدخل فيها المومس أحد المحال حين شاهدت به سيدة أرستقراطية تدفع عشرين جنيهاً عن طيب خاطر ثمناً لزجاجة عطر صغيرة ، فتتعمد الاصطدام بها وتسقط الزجاجة من يدها . ولشد ما أدهش المرأة أن السيدة الأرستقراطية دخلت المحل مرة أخرى ! وفى هذه القصص وأمثالها يتوقف الكاتب كثيراً عند الشخصية ، والزاوية التى التقط منها الحدث ، والدلالة الإنسانية الرحبة .

على أن هذا لا يعنى أبداً ، أن تقييم الأدب فى بلادنا، يخضع تلقائيًّا لتصنيف الأوربيين لاتجاهاتهم الفكرية والفنية ، فالحق أن ظروفنا الحضارية لها دخل كبير فى الشكل الجمالى لصياغة وجداننا وعقولنا . . بل إن تأثرنا بألوان دون غيرها من ألوان الأدب الغربى يخضع أولا لتلك الظروف التى كان يتقدمها خلو تراثنا العربى من هذه الأشكال الفنية الجديدة . ومعنى ذلك أن الاتجاهات الأوربية التى شقت لنفسها طريقاً إلى آدابنا ، ليست هى العامل الحاسم فى تقييم مستوى الأعمال العربية أو نوعيتها ، إنها مجرد عنصر له قيمته التى لا يمكن تجاهلها ولا ينبغى

تضخيمها ، حتى نضع أيدينا على حقيقة تاريخنا الأدبى . فلا شك أن قصص نجيب محفوظ هذه ، وقصص أبناء جيله من معاصريه ، وقصص أساتذته من قبلهم جميعاً ، هى قصص مصرية قبل كل شىء . ولا يقتصر الطابع المصرى على الهدف الاجتماعى ، وإنما نراه متضمناً فى التكوين الجمالى للعمل الأدبى أيضاً . من ناحية الهدف ، نعثر فى تلك الأقاصيص التى استلهم فيها نجيب محفوظ الجو الفرعونى ، حيلة فنية عالج بها الواقع المعاصر بكل بشاعته. فقد بدأ هذا الفنان يكتب فى تلك المرحلة السوداء من تاريخ مصر حيث أجهزت الرجعية والعرش والاستعمار على آثار ثورة ١٩١٩ وسلمت البلاد لطبقة من الطغاة المستبدين ، فترعرعت فى جميع الأنحاء حركات رجعية تشعل نيران التعصب والحقد فى نفوس المصريين ، وتنحدر إمكانيات المجتمع إلى جيوب القلة المتخمة ، وتزداد البطون الخاوية عواء . وتنتشر أدوية الهروب انتشاراً مذهلا . ويقف مثقفو الطبقة الوسطى على حافة الهاوية النفسية والدمار الروحى الرهيب . ومن أتون هذه المعركة الضارية يكتسب الأدب المصرى وهج الدخان الأسود وظلاله الأفعوانية التى ترقص رقصة الحرب . بهذه الروح المتقدة كتب تيمور عن خراب المخدرات ، وبنفس هذه الروح كتب يحيى حقى قصة البوستجى ، والبدوى قصة الرحيل . لا تكتسب مصريتها – كما قلت – من شخصياتها وأحداثها ودلالاتها فحسب ، وإنما تولد هذه كلها من أعماق الحدوتة المصرية ، المنسوجة على نحو خاص متفرد ، ما يزال له آثار بعيدة المدى على كتابنا المعاصرين . فالحدوتة شديدة الاهتمام بالجزئيات الصغيرة دون اللجوء إلى التجريد ، وبالتالى فهى شديدة الاهتمام بعناصر الحياة اليومية بعيدة عن القضايا الفكرية . وهى تنسج كيانها بنفسها لا تعثر على وجه المؤلف الشعبى القديم فى أى من دقائقها . ولم تفد الأقصوصة المصرية أو الرواية أو المسرح من الحواديت كما أفادت أوربا من أساطيرها ، فلم تتعمق جوانب النضج التى يمكن الاهتداء بها فى تطوير هذا الشكل إلى إطار جديد . ولهذا السبب تأثرت الأقصوصة عندنا تلقائياً بجوانب ضعف كثيرة فى الحدوتة حتى شابهت الكثير من أقاصيصنا « الحكاية » ولم تقترب من المعنى الأصيل للقصة القصيرة إلا نماذج نادرة .

قصدت من ذلك إلى القول بأن تأثر القصة العربية بالتيارات الأوربية لا يعنى مطلقاً بعدها عن أصالة الميلاد المحلى . وأقاصيص نجيب محفوظ فى تلك المرحلة الأولى تؤكد هذا المعنى تأكيداً كبيراً . فالجوع والانحلال فى شتى صورهما هما الخامات المالئة لكيان قصته القصيرة فى ذلك الوقت . إن قصتيه « كيدهن » ، و « ثمن السعادة » تصوران كيف يضطر الزوج بفاعلية الظروف غير الطبيعية التى ساقته إلى زوجته الراهنة ، إلى أن يرجو عشيقها العمل على إسعادها وإسعاده معها بأن تظل علاقتهما غير الشرعية قائمة ! أو هو — على أحسن الفروض — يتغاضى عن تلك العلاقة . معنى الخيانة الزوجية هنا يختلف عن معناه فى أقصوصة « عبث أرستقراطى » التى يقود فيها العاشق الزوجة إلى ركن مظلم من غرفة قائمة فى الدور العلوى بعيداً عن صالون الحفل ، وبعد لحظات تصل الزوجة مع عشيقها إلى نفس المكان لنفس الأهداف ! وبالرغم من اختلاف دلالات هذه القصص ومستوياتها التعبيرية والفكرية ، إلا أن « الخيانة » هى الموضوع السائد عليها . . والانحلال هو النتيجة الخلقية التى يومئ بها الكاتب . وكذلك فى قصتيه « الجوع » و « يقظة المومياء » . يحاول فى الأولى أن يجسد مأساة الفقر فى بلادنا ، فإذا بتر ذراع أحد العمال أثناء عمله بالمصنع ، فإن صاحب المصنع يخصص له ثلاثين قرشاً فى الشهر ليعيش حياته — كما يتوهم — بلا حاجة أو سؤال . وفى القصة الثانية يفاجأ صاحب أحد القصور بأن فى أسفل منزله ترقد مومياء لأحد المسئولين من الفراعنة ، وتزداد المفاجأة عنفاً حين تستيقظ هذه المومياء وتلقى على صاحب القصر درساً لا ينساه فى معاملة رعيته . غير أن طابع الحدوتة والحكاية يغلب على بناء هذه القصص ، فنجيب محفوظ — فى حدود رؤيته الفكرية آنذاك — يعالج مأساة العامل المسكين بأن يجعل من ابن صاحب المصنع شخصية أسطورية كالأمير بالنسبة لسندريللا ، إذ هو يخرج من إحدى سهراته يتنزه على شاطئ النيل فيرى العامل يهم بإلقاء نفسه فى اليم ، فينقذه ويستفسره الأمر ويلحقه فى اليوم التالى بأحد الأعمال الخفيفة التى لا تحتاج إلى ذراعه المقطوعة . وكانت هذه بالطبع حدود العصر فى التفكير الاجتماعى الذى يجعل من البرجوازية مجرماً ورسولا فى آن واحد إنها البلبلة الفكرية الرهيبة التى رافقت تكويننا الطبقى أمداً طويلا .

* * *

ومع ذلك فإننا نعثر فى إنتاج ذلك الزمن البعيد ، على بعض النماذج التى توافرت لها عناصر النجاح بصورة أكثر وضوحاً ، فقصته « همس الجنون » اجتاز الكاتب فى صياغتها القشرة الخارجية فجعل من النفس البشرية فى تعقيدها المبهم مادة القصة . إنه يلتقط فى أناة بالغة تلك اللحظة الفذة التى ينهار فيها العالم الداخلى للفرد ، فلا يعيش واقعنا المنظم المنسجم ، فنقرر أنه جن . والأقصوصة تروى لنا كيف طرأت حالة اللامبالاة التامة على عقلية الشاب بأن أزاح الحجاب نهائيًّا بين رغباته والتقاليد الاجتماعية السائدة . فإذا مر بمطعم يجلس إلى إحدى موائده رجل وامرأة يأكلان دجاجة محمرة « وعلى بعد يسير جلس جماعة من غلمان السبل ، عرايا إلا من أسمال بالية ، تغشى وجوههم وبشرتهم طبقة غليظة من غبار وقذارة ، فلم يرتح لما بين المنظرين من تنافر وشاركته حريته عدم ارتياحه فأبت عليه أن يمر بالمطعم مر الكرام . ولكن ما عسى أن يصنع ؟ » . . إنه يتناول الدجاجة بسرعة ويلقى بها على الأرض قريباً من الغلمان الجوعى الذين يسارعون إلى التهامها ! فإذا مرت هذه النادرة بسلام توجه إلى المقهى فصادفه رجل ضخم نفر من قفاه الغريب الذى يسيل عليه العرق بقذارة تثير الاشمئزاز . فلم يتمالك نفسه من صفعة قوية لم تمر بسلام هذه المرة ، إذ انقض عليه الرجل ركلا وصفعاً حتى خلص بينهما بعض الجلوس . ولما آذنت الشمس بالمغيب عثرت عيناه المتجولتان بحسناء مقبلة متأبطة ذراع رجل أنيق المنظر ترفل فى ثوب رقيق شفاف تكاد حلمة ثديها تثقب أعلى فستانها الحريرى ، وجذب صدرها الناهد عينيه فزادتا اتساعاً ودهشة . وهاله المنظر ، وكانت تقترب خطوة فخطوة حتى باتت على قيد ذراع ، وكان عقله — أو جنونه — يفكر بسرعة خيالية ، فخطر له أن يغمز هذه الحالة الشاردة ! إن رجلا ما يفعل ذلك على أية حال ، فليكن هذا الرجل . واعترض سبيلهما ، ومد يده بسرعة البرق ، وقرص ! انهالت عليه الكلمات ، وعلت ضحكاته اللامبالية . ثم تركه الناس فى يأس وفزع من عينيه المحملقتين فى الفراغ . أما هو فقد رأى ملابسه قد اهترأت ، فأحس فجأة أنه يختنق تحت وطأة ثقلها ومن ثم « أخذت يداه تنزعانها قطعة قطعة ، بلا تمهل ولا إبطاء ، حتى تخلص منها جميعاً ، فبدا عارياً كما خلقه الله وعابثته ضحكته الغريبة ، فقهقه ضاحكاً ، واندفع فى سبيله .

فى هذه القصة يتمهل نجيب محفوظ كثيراً فى اختيار اللحظة النموذجية فى حياة الشخصية ، ويستخرج من أعماقها الملامح الخاصة المتفردة ، والسمات الرامزة إلى انعدام النظام والانسجام فى العالم الحاضر الذى يجعل من إحساسنا بالحرية مرادفاً للاّمبالاة . إنه يصور لنا المجنون عاقلا فى مرآة نفسه ، كما يصور لنا العالم من حوله مجنوناً وعاقلا فى مرآة نفسه . والنسبية فى معنى العقل والجنون هى الإطار الفنى الذى آثره الكاتب فى تجسيد رد الفعل العنيف عند شباب ذلك الجيل إزاء السجن الكبير . لذا لا يتردد فى رصد الحركة الداخلية والحدث الخارجى فى الموقف الواحد ، فتكتسب القصة بذلك نبضاً حيًّا ، على غير ما قال به أحد النقاد من أن هذه القصة أشبه بالمعادلات الرياضية التى تؤدى فيها المقدمات إلى النتائج بصورة جبرية. إن الكاتب فى هذه القصة وأمثالها لا يصوغ لنا بناء ذهنيًّا بقدرما يصوغ لنا الشخصية بمعناها الفنى الدقيق .

فى قصة « بدلة الأسير » يوافق جحشة على أن يبيع من رصيف المحطة علب السجائر للجنود الإيطاليين — الذين يقلهم أحد القطارات — مقابل ثيابهم ، يساوم البداية حتى يرضخ أحدهم لأن يعطيه معطفه مقابل علبتين ، ويرتدى المعطف فخوراً بنفسه مزهوًّا بخياله أمام حبيبته التى يبدو أنها تفضل عليه من يرتدى الثياب الإفرنجية . ثم باعه جندى آخر بنطلونه مقابل علبة ، وسرعان ما دب فيه النشاط « وهرع إلى القطار وهو يصرخ : . . العلبة بحذاء . . . العلبة بحذاء . . » ولكن القطار المحمل بالجنود كان قد بدأ المسير ومغادرة المحطة ، وعندئذ لمحه أحد الحراس فناداه بالإنجليزية والإيطالية لكى يصعد ظنًّا منه أنه أحد الجنود ، فلما لم يفعل أطلق عليه رصاصة .. « وتصلب جسم جحشة فى مكانه ، فسقط الصندوق من يده ، وتناثرت علب السجاير والكبريت ثم انقلب على وجهه جثة هامدة » . الفنان هنا همه الأول هذه « الشخصية » لا كنموذج أو نمط وإنما كفرد متميز يحمل فى أعماقه سمات رامزة .

ونحن نتذوق طعم المأساة فى جميع هذه القصص ، فهى اللحن الغالب على إنتاج نجيب محفوظ فى تلك المرحلة ، ونستشعر من خلال النغمات الباكية شفافية، ولكنا لا نستشف منها رؤيا فنية للعالم . غاية ما يمكن أن نصل إليه أن المأساة الاجتماعية للإنسان فى بلادنا تدق وجدانه بعنف ، وأنه يعبر عنها بزوايا وجزئيات بعيدة عن التجريد أو التعميم فى نطاق قضايا فكرية محددة. وقد تأرجحت أعمال

تلك المرحلة بين التأثر بالمدرستين الروسية والفرنسية ، مع الحفاظ على نكهة المرارة المصرية التى ملأت حياتنا آنذاك .

* * *

خلال الربع قرن الأخير عرفت القصة المصرية القصيرة عديداً من التطورات ، فقد ازدادت على مر الأيام أصالة ومعرفة بالقواعد الفنية لكتابها . ذلك أن التيارات الأدبية فى الخارج ازدادت تفاعلا مع واقعنا الأدبى من ناحية ، كما استطاع أدباؤنا أن يتعرفوا على هذا الواقع تعرفاً حميماً من ناحية أخرى . ولاحظنا فى أقاصيص يوسف إدريس وصلاح حافظ وشكرى عياد ويوسف الشارونى وغيرهم ، جهاداً متصلا لبلوغ البناء الفنى المتكامل ، والتجربة الإنسانية المتعددة الأبعاد . كذلك تقدمت الأقصوصة فى أوربا وأمريكا تقدماً كبيراً فلم يتبق لها من موبسان شيئاً ملحوظاً . بل إن التأثير العظيم الذى تركه تشيكوف فى القصة العالمية ، أصبحت هذه القصة تجاوزه فى كثير من الأحيان . ولم تعد السيادة فى هذه القصة للخاطرة الشعرية أو الشخصية ، وإنما راحت تجد سيرها نحو « الموقف » بمعناه الفنى العميق . الموقف ليس هو زاوية التصوير ، ولا الدلالة الاجتماعية ، وليس هو مكان الشخصية من الأحداث . . وإنما هو نقطة التقاء الشخصية والحدث بالزاوية والدلالة . نقطة الالتقاء هذه ربما كانت شيئاً بعيداً عن الشخصية والحدث والزاوية والدلالة ، أى أنها قد تكون الإطار الفكرى أو النسيج الفنى الذى يتخذ لنفسه مساراً بعيداً عن الاستغراق فى جزئيات الحياة اليومية . معنى ذلك أن « الموقف » فى القصة القصيرة يعوزه التركيز الشديد واللجوء الدائم إلى الأبنية والأطر التى تومئ بأكثر مما تتضمنه بالفعل من جزئيات محسوسة. هذا لا ينفى أن القصة العالمية القصيرة قد أفادت من عناصر الحبكة والشعر عند موبسان وتشيكوف . ولكن الإفادة هنا اتخذت أسرع الوسائل لالتقاط الجوانب الإيجابية عند هذا أو ذاك ، الإيجابية بالنسبة للعصر . فأصبحنا نقرأ قصصاً تشبه القصائد الرمزية فى استخدامها اللغة استخداماً بعيداً عن المنطق المألوف أو القيم السائدة ، ونقرأ قصصاً لا تلعب فيها المفارقة دور التضاد ، وإنما التكامل ، وهكذا . . إلخ . بالإضافة إلى أن صحافة القرن العشرين والإذاعة

وغيرها من أجهزة الإعلام الحديثة ، كان لها تأثير ما على تطور القصة القصيرة بإكسابها شيئاً من المرونة والتخلص من الزينات اللغوية والحواشى الفكرية على السواء . كما أضرت بها فى بعض الأحيان عندما كادت بعض القصص تقترب من التحقيقات الصحفية .

نجيب محفوظ توقف عن كتابة القصة القصيرة منذ عام ١٩٣٦ إلى حوالى عام ١٩٦٠ . أى طيلة الربع قرن الأخير الذى حدثت فيه كل هذه التطورات . وقد أشفق عليه الكثيرون من تجربة العودة إلى تأليف الأقصوصة . وقيل إن أقاصيصه القديمة لم تبشر قط بمولد فنان له شأن فى هذا المضمار . وعند ما بدأ نجيب ينشر قصصه فعلا ، تورط أحد النقاد وكتب يقول إنها مجرد « اسكتشات » لعمل كبير ما زلنا فى انتظاره بعد « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب» و « السمان والخريف». وظلت هذه النظرة إلى إنتاج نجيب فى القصة القصيرة سائدة إلى تاريخ صدور مجموعة « دنيا الله » التى ضمت هذا الإنتاج نفسه .

وقد أحسست فور قراءتى الأولى للمجموعة أن « المأساة » هى الطابع الشامل لما ضمته من قصص ، وأن هذه القراءة الأولى تعطى قارئها « وجهه نظر » شاملة للإنسان والكون والمجتمع ، وأن السمة البارزة فى أبنية هذه المجموعة هى « الموقف » الكثيف المركز .

وأحسست دافعاً لا يقاوم لأن أعود إلى الإنتاج القديم لهذا الفنان . عدت إلى قصة « الشر المعبود » التى تحكى عن مقاطعة « أخنوم » فى مصر القديمة أن شيخاً مر بها فهاله الفساد والطغيان والجريمة ، ومن ثم راح يدعو سكان المقاطعة إلى مبادئ الحب والخير والحق . وكان لكلماته مفعول سحرى عجيب دانت له قلوب الناس واستقرت السكينة فى نفوسهم . غير أن قاضى المقاطعة والحاكم العسكرى والطبيب أحسوا بامتهان لكرامتهم لانعدام حاجة الناس إليهم ، لذلك سارعوا بتقديم هذا الشيخ الغريب إلى القضاء ، فلم ير القاضى أية حيثيات لإدانته فأفرج عنه . ولكن الشمس أشرقت ذات صباح فإذا الرجل الغريب قد اختفى . وشمل الحزن المقاطعة كلها بينما تنفس السادة الصعداء . وتفتق ذهن حارس الأمن عن فكرة « عبقرية » يعيد بها المقاطعة إلى ما كانت عليه من فوضى ،

فأرسل فى طلب راقصة فاتنة من إحدى المقاطعات الأخرى ، لها قدرة خارقة على التفرقة بين الصديق والصديق والأخ والشقيق « وحقق ذلك العبقرى فكرته الخطيرة . وشاهدوا جميعاً بأعين مشرقة بنور الفرح ذلك النظام يتقوض بنيانه وينهار حجراً على حجر ، وردت المعدة إلى عرشها تتحكم فى الرقاب والعقول ، وعادت الحياة الشيطانية تملأ أخنوم الهادئ وتعصف بالسلام المخيم على ربوعه . واستأنفت عصبة الحكم جهادها ، ووجدت نفسها مرة أخرى تكافح وتناضل عن الخير العدالة والسلام » . . والقصة شبيهة بالفكرة المسيحية القائلة بأن يسوع « المخلص » جاء لفداء العالم ، بدعوته إلى الحب والخير والسلام ، ولكن الصليب كان خاتمة المأساة بالرغم من تبرئة المحكمة الرومانية له . وتبلورت حيثيات الإدانة فى أنه كان مثيراً للشغب !.

هذه القصة تصوير دقيق لمأساة التناقض بين الدولة والإنسان من جهة ، والتناقض بين احتياجات الإنسان وإشباعها من جهة أخرى ، والتناقض بين القيم القديمة والدعوات الجديدة من جهة ثالثة ، والتناقض بين الفرد والمجتمع من جهة رابعة . ثم هى بعد ذلك كله ، أو قبله ، تصوير دقيق لأزمة المجتمع المصرى حينذاك ، الأزمة التى اضطرت الفنان لأن ترتدى شخوصه وأحداثه مسوح الفراعنة . ولكنها فى النهاية قصة تقريرية مباشرة لا تعتمد على الإيحاء والتجسيم الفنى للفكرة، ولذلك تقترب من الأساطير الشعبية والحكايات الدينية ، أكثر من اقترابها من القصة الفنية المكتملة .

تقودنا هذه القصة برغمنا إلى أقصوصته الجديدة « مندوب فوق العادة » . وفيها يتقدم رجل إلى موظف بإحدى المصالح الحكومية، ويناوله بطاقة تحمل اسمه وماهيته « إسماعيل بك الباجورى — مستشار برياسة مجلس الوزراء » فيضطرب الموظف الشاب لأن السيد الوزير لم يحضر بعد ولا مدير مكتبه . وراح الزائر الكبير يتفقد أرجاء المصلحة أو الوزارة فينقد هذا ويسأل ذاك، وبين الحين والآخر يهمس بقول مأثور أو حكمة كأنما يحدث نفسه « على المرء أن ينشد الطمأنينة والصفاء » ثم يستدرك « ولكن كيف يتأتى هذا ؟ » أو « أن الحياة تجرى على غير ما يجب » و « الصحة ما هى الصحة ؟ . هى كمال التوازن والتوافق والتعاون

فى الكائن ، ولكن هيهات أن تتحقق إذا كانت الصحة العامة معتلة » ، « وما الرأى فى هذا الغلاء الفاحش » ، «كلما وجدت حلا لمشكلة عرضت مشكلة أخرى ، وكلما أزلت دملا ظهر دمل جديد ، كأن الرحلة يجب أن تشمل العالم كله » « عيبنا أننا نفكر فى أنفسنا ولا شىء غير أنفسنا » ، « إن لى من القدرة ما أستطيع به أن أبلغ الصفاء ، على فقط أن أعتزل العالم وهمومه ، هو صفاء حقيقى أسمع فى سكونه الأبيض موسيقى النجوم ، على فقط أن أعتزل العالم وهمومه ، لكنى لا أستطيع ، لا أريد ، للهموم أيضاً أنغامها التى يلتقطها القلب ، فإما صحة عامة أو لا صحة على الإطلاق ؛ هذه هى عقيدتى النهائية ، ولذلك كلفت بالمهمة » .

وفى غمرة الحيرة والقلق الذى ينتاب الموظف الماثل أمام الزائر الكبير يصل مدير مكتب الوزير ليقوده إلى السيد الوزير فيقابله بحفاوة واضطراب . ولكن ما إن تمر دقائق حتى يخرج مدير المكتب إلى تليفون خارجى يستفسر من رياسة مجلس الوزراء عما إذا كان هناك مستشار بهذا الاسم ويأتيه الجواب بالنفى فيظن الجميع أن الرجل « محتال » أو مجرم سياسى فيقودونه إلى قسم الشرطة « ووضح الأمر فى القسم ، لم يكن الرجل إرهابيًّا ، ولكن كان به لطف . واستدعيت أسرته ، واتخذت الإجراءات المتبعة . وقد سمعته وهو يقول للمأمور فى كبرياء غاضب :

— « الحق على ، ما كان أسهل أن أنعم براحة البال ، الحق على » .

قلت إن قصة « الشر المعبود » المنشورة بمجموعة « همس الجنون » عام ١٩٣٨ تقودنا برغمنا إلى هذه القصة الجديدة المنشورة بمجموعة « دنيا الله » عام ١٩٦٣ . ذلك أن محوراً فكريًّا واحداً يجمعهما هو فساد المجتمع وحاجته إلى قيم جديدة تغير بنيانه تغييراً جذريًّا . ولكن « الشر المعبود » قصة تقريرية مباشرة كما قلت ، فزائر المقاطعة الغريب يعلن صراحة أنه جاء ليهتدى به الناس ، والسلطة الحاكمة تعلن صراحة أنها لا ترضى عن هداية الناس حتى لا تفقد هيبتها ومصالحها . . . إلخ . والمؤلف يستبدل النسيج الواقعى بالأسماء الفرعونية حتى لا يلفت النظر إلى مضمون قصته ، ومع هذا تظل أسيرة العظة والتقرير والهتاف . أما القصة الجديدة فتتضمن أبعاداً عديدة حول نفس المحور الواحد . لأن الفنان

أضاف إلى تصوره الفنى للمأساة زوايا جديدة . لقد زاوج بين الواقع والحلم ، بين العقل والجنون ، فأدخلنا مصلحة حكومية أو وزارة من أبوابها الحقيقية ، وأدخل معنا شخصاً يشكون فى قواه العقلية ، وهكذا التقى الواقع الحقيقى — لا الأسطورى — بالحلم الباطنى الذى يتحرر تماماً من أغلال الوعى فى شخصية المجنون . إن الفنان يستخدم هذا اللقاء أو الصراع بين الحلم والواقع ، بين العقل والجنون فى هز القيم الثابتة والمطلقة وإخراجها من دائرة الاستقرار إلى حافة التغير . فى « همس الجنون » كانت الحرية هى مدار الاحتكاك بين القوى العاقلة الثابتة المستقرة ، والقوى الحالمة بواقع أفضل . وفى « حنظل والعسكرى » يلجأ الإنسان التعس إلى المخدر ليحلم ويحلم وتوقظه من الحلم حذاء الشرطى الثقيلة . هذا التفاعل بل الصراع بين الحلم والواقع هو الذى يجعل من « مندوب فوق العادة » موقفاً تراجيدياً عظيما . فبعد أن كانت الصورة شديدة التسطح فى «الشر المعبود » تحسسنا فى الأقصوصة الجديدة هذه الأبعاد : الإصلاح الفردى يرادف الجنون ، محاولة التحدث فى التغيير تجعل صاحبها من ذوى « اللطف » وعلى الصعيد الفنى تتحول القصة إلى موقف تلتقى فيه شخصية إسماعيل بك الباجورى بالوزارة الفارغة من العمل بالموظف الصغير ومدير المكتب والسيد الوزير . إن الصياغة لم تدع من « الشخصية » مداراً للأحداث ، ولم تجعل من الحدث محوراً للدلالة ، وإنما جعلت من هذه العناصر جميعها موقفاً لا يزدحم بالتفاصيل ولا يستغرق فى الجزئيات ولا تتوه بين شخصياته أو مفارقاته الساذجة ، وهذا هو البون الشاسع بين القصة القديمة والقصة الجديدة ، هذا هو الربع قرن الذى جعل من الأقصوصة عند الكاتب موقفاً ، ومن موضوعها قضية .

* * *

وبنفس هذا المنهج يمكن لنا أن نعقد المقارنة بين قصة « مفترق الطرق » التى نشرت أيضاً بمجموعة « همس الجنون » وقصة « صورة قديمة » التى نشرت بمجموعة «دنيا الله » . فى « مفترق الطرق » يسمع الموظف الصغير البائس أن أحد زملاء الدراسة عين وزيراً ، فيذهب إليه راجياً أن يساعده فى تخفيف مصروفات اثنين من أبنائه بالمدرسة . ويطمئنه الوزير فى كبرياء وترفع أنه سيعمل « ما فيه الخير » ويعود الموظف إلى بيته ، فتقع فى يده صورة من الماضى ، صورته مع زملائه الطلبة

فى إحدى المجلات . وراح يتذكر ملامحهم وما آلت إليه أيامهم . فهذا قاض ، وذاك بلطجى ، والآخر كاتب بالصحة ، والرابع . . وهكذا . . إلى أن وصل إلى السيد الوزير وتذكر الصراع الذى كان بينهما فى كرة القدم ، وكيف كان الوزير تلميذاً ضعيفاً بالرغم مما تقوله الصحافة من أنه كان طالباً نابهاً . . بالضبط كما تكيل التهم لمن خانتهم ظروفهم فى الصغر أو الكبر » ونظر جلال أفندى عند ذاك فى الساعة فوجدها تدور فى الرابعة ، فعلم أن موعد الصغار آن واقترب ، وأنهم عما قليل يملأون البيت حياة وقلبه نوراً ، فرمى بالمجلة بعيداً وطرد من عقله الوسواس ليستقبلهم أجمل استقبال ، وقال لنفسه متعزياً :

— « من الخطأ أن يفكر الإنسان فى شئون الناس ما دام هذا لا يورث إلا الضيق ، وحسبى أن معاليه قال لى : اطمئن » .

الفنان هنا يتعمد الاحتكاك المباشر بين المجتمع والفرد ، المجتمع بقيمه وأخلاقياته وتقاليده ، والفرد بأحلامه وآماله ومثالياته . ثم يتخذ من الوزير نمطاً ونموذجاً للشخصية التى تصل إلى القمة الاجتماعية بقوة القيم والأخلاقيات والتقاليد التى تربط المجتمع الثابت المستقر . ثم يتخذ من جلال أفندى نمطاً ونموذجاً للشخصية العاثرة الحظ . وفى هذه الدائرة النمطية تدور الأحداث فى هدوء بالغ ، إذ المقدمات تسوق إلى النتائج بطريقة عفوية . ولذلك فهى دائرة مغلقة خالية من التفاعل والصراع المعقد الذى يكسب الشخصية تفردها ، والحدث تميزه ، والعمل الفنى أبعاداً مختلفة تعمق العلاقة بينه وبين المتلقى بأكثر من زاوية . الكاتب ، هنا ، يكتفى بتصوير المسافة التى يخلقها الزمن بين الأفراد ، والهوة بين طبيعة العلاقات الإنسانية فى مرحلة ، وطبيعتها فى مرحلة أخرى ، ولكنه لم يخلق — على المستوى الفنى — همزة الوصل بين المرحلتين ، أى ذلك التشابك المعقد الذى يلاحظ على طول النمو الوجدانى للشخصية والتطور الموضوعى لأحداث الزمن .

أما قصة « صورة قديمة » فتنتهى بهذا التساؤل على لسان شخصية صحفية : ترى أى معنى ستتمخض عنه هذه الصورة القديمة ؟ فقد ومضت فى ذهن هذا الصحفى فكرة « موضوع » لا بأس به ، هو أن يسجل تحقيقاً مع أصدقاء الصبا من زملاء الدراسة . تناول من أجل ذلك إحدى الصور القديمة وراح يتفحصها بعناية: هذا هو عباس المواردى ، الثرى والنجم السياسى السابق (أى قبل عشر سنوات) ،

وليس شيئاً صعباً معرفة مكانه . وهذا هو الأورفلى « الأول » الدائم على الفصل والمدرسة ، وربما القطر بأكمله . ولقد دخل كلية الحقوق ، وعمل بالنيابة ويمكن السؤال عنه فى وزارة العدل . آه وهذا هو حامد زهران ، ٥٠٠ ج.م . مرتبه الشهرى كمدير لشركة « الهرم المدرج » وهو ساقط بكالوريا ليس إلا ، ولم يكن قط من الطبقات العليا أو المتوسطة ، بل كان قاطناً بعطفة أبوخوذة ومتزوجاً من فايقة الجارة القديمة بنت عم سلامة سائق الترام منذ أيام التلمذة.وهذا هو محمد عبد السلام كاتب النيابة بالمنيا .

كان اختيار الفنان لشخصية الصحفى اختياراً هاماً فالإطار الفنى لن يصاغ من وجهة نظر جلال أفندى هذه المرة وإنما من وجهة نظر تبدأ كما لو كانت شديدة الحياد ، فالصحفى عادة مجرد « مسجل » لما يرى . ومع هذا ، فالكاتب يتساءل فى النهاية بعد هذا الاستعراض التسجيلى : ترى أى معنى ستتمخض عنه هذه الصورة القديمة ؟ يتساءل هكذا ، بينما هو ينثر الإجابة عن الشخصيات حين يلتقط من داخلها السمة الجوهرية التى تحركها داخل هذا المجتمع . ومعنى ذلك أن التساؤل كان بمثابة اللمسة الأخيرة فى البناء الموضوعى للأقصوصة ، فهذا الشكل التعبيرى للبناء هو الفرق الأول والكبير بين « مفترق الطرق » و « صورة قديمة » . إنه البناء الذى عبر عنه نجيب محفوظ بقوله إنه يصطنع حيلة أو أسلوباً من التعبير ليجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتاً مباشراً .

والصوت المباشر غالباً ما يأتى من الخارج ، أما الحقيقة الموضوعية فتأتى من صميم العالم الداخلى للعمل الفنى . لذلك جاءت عزلة عباس المواردى فى عزبته ، وصوفية إبراهيم الأورفلى بين أوراق القضايا ، وارتفاع ساقط البكالوريا إلى مستوى ٥٠٠ ج فى الشهر وزواجه من فتاة صغيرة يتحدث نصف لسانها بالفرنسية والآخر بالإنجليزية . . جاءت هذه العناصر الفكرية والفنية فى آن واحد ، تمهيداً موضوعياً صارماً للحوار الذى دار بين الصحفى وكاتب النيابة صاحب الدرجة الخامسة والعشرة أطفال ، حين أخبره بقيمة الدخل الشهرى لزميلهم السابق حامد زهران . هز محمد عبد السلام رأسه فى حزن وقال بيقين :

— « لا يوجد عمل فى بلادنا يستحق هذا القدر من المال ، وإلا فلماذا لم يصل إلى القمر ؟

وضحك حسين – الصحفى – قائلا :

– على أى حال أنتم أحسن من الملايين . . .

فقال محتجاً :

– الملايين ! أنا عارف هذا ، ولكن حامد زهران هو المشكلة » .

كذلك لم تكن الصورة لتتم حتى يتأكد من هذه النقطة . ومضى من توه إلى عطفة الكرمانى بباب الشعرية ، إلى مسكن عم سلامة القديم . وفى أول عطفة علم من كواء بلدى بأن عم سلامة توفى من سنوات وأن ابنته فايقة فاتحه دكان سجاير وحلوى أسفل البيت . واقترب من البيت منفعل الصدر وهو يحاذر أن تراه حتى وقع عليها بصره وهى جالسة وراء الطاولة لا يبدو منها سوى وجهها وعنقها . وكانت تدخن سيجارة وقد بدا وجهها أكبر من سنه بعشر سنوات على الأقل كوجه محمد عبد السلام كاتب نيابة المنيا « بدت شاردة الطرف متجهة ومستسلمة للمقادير . وتذكر كم كانت مثالا للصبر والحيوية والأمل فشعر بأن أنبل ما فى صدره ينحنى لها رثاء واحتراماً » .

فإذا أضفنا إلى هذه الكلمات ، ما وصف به الصحفى حامد زهران من أنه « فتى العصر » فإننا نكون قد وضعنا أيدينا على أسرار هذا البناء الموضوعى للأقصوصة . فالمأساة هى طابع العصر وهى تترك ظلالها على كافة الوجوه ، فتعزل هذا ويتصوف ذاك ويرتفع آخر ويسقط كثيرون . والأزمة فى أعماق هذا العالم المنهار لا تبحث عن حل من خارجها ، ولا تستكين فى أحضان السكون . العزلة والتصوف والعلو والهبوط ، كلها عناصر فاعلة ومتفاعلة ، تصرع وتتصارع . كلها تصوغ الأزمة فى قالب تراجيدى حاد ، وتجعل من المأساة الاجتماعية وجهاً أصيلا فى حضارتنا .

والمقارنة بين إنتاج الكاتب فى الماضى ، وإنتاجه الآن ، هامة ودقيقة . إن غالبية القصص القصيرة التى كتبها نجيب محفوظ فى « الرسالة » و « الرواية » وضم بعضها فى كتاب « همس الجنون » لا ترتفع عن مستوى بقية أدباء العصر ، بل ينخفض الكثير منها عن مستوى أعمال البدوى وحتى ولاشين وغيرهم من الرواد . الموضوعات الضيقة والحلول الساذجة فى مشكلات الخيانة الزوجية والفقر ، والاهتمام

بتصوير الزوايا والجزئيات التى لا تتيح – من فرط استغراقها فى الواقع السطحى – أن تلم فى ثناياها بالدلالات الكبرى . الدلالات التى لا تخضع أحجامها الفكرية لنفس المساحات الفنية التى بنيت فوقها بل تزيد وتتسع كلما تعددت الأبعاد واتسعت الأعماق فى العمل الأدبى .

المرحلة الجديدة لهذا الفنان فى ميدان القصة القصيرة ، تقول إن المجتمع لم يتغير كثيراً عما كان عليه منذ ربع قرن ، وأن ثمة هوة عميقة بين الواجهة النظرية لهذا المجتمع والمستوى التطبيقى ، فما تزال هناك قطاعات إنسانية عريضة ترزح تحت أعباء الماضى ، بكافة مواضعاته السيئة . ولهذا السبب تشابهت موضوعات بعض القصص فى المرحلتين . ما تزال المأساة الاجتماعية رابضة فى هذا الطور المعاصر من حضارتنا الذى يتسم بالتخلف . ولكن هذه المرحلة الجديدة تقول أشياء أخرى . فلم تعد الخيانة الزوجية والفقر وما إليهما هى المظاهر الوحيدة لمحنة المجتمع ، وقد ألغت البصيرة الجديدة الأنماط والنماذج البشرية التى تلخص الملايين ولا توجز نفسها .

وإنما كان نجيب محفوظ وهو يكتب « أولاد حارتنا » و« اللص والكلاب » و« السمان والخريف » يعى أن التطور الحضارى المذهل الذى طرأ على العالم المعاصر ، لا ينبغى على الأديب العربى أن يتجاهله ويظل فى قوقعته الوراثية والتخلف . ولذلك كان تركيزه الشديد فى مجال الرواية ، وعودته إلى كتابة القصة القصيرة ، ولأن الرواية والقصة القصيرتين فى إمكانهما تجسيد فترات الانتقال والفترات الثورية التى تحتاج إلى اللقطات السريعة أكثر من الأعمال الطويلة كما يقول الكاتب نفسه .

فى مجموعة « دنيا الله » سوف نلتقى بمأساة المجتمع فى صور جديدة وأبعاد جديدة ، ولكنا سوف نلتقى أيضاً بمأساة المصير الإنسانى الأشمل .. بل نراهما وجهين مختلفين لمأساة واحدة . كذلك لن نجد مشكلات اجتماعية » لقطاع بشرى معين ، أو للمجتمع كله ، لقد كانت هذه المشكلات تجعل من القصة «موضوعاً» . أما فى « دنيا الله » فتتحول المشكلات الصغيرة إلى قضايا فكرية كبرى . لن نجد فى هذه المجموعة الجديدة ما كنا ندعوه فيما سبق بالدلالات الجزئية ، لأن هذه الدلالات تتحول إلى « وجهة نظر » شاملة للحياة فى جميع مستوياتها .

عندما نقرأ هذه القصص الجديدة : « دنيا الله ، الجامع فى الدرب ، زينة ، كلمة فى الليل ، حنظل والعسكرى ، مندوب فوق العادة ، صورة قديمة » .. سنحس فور قراءتها أن وراء صورها وكلماتها وجداناً مطحوناً أرهقته أزمة المجتمع الذى يعيش فيه . لذلك فهو يتصفح الأزمة من كافة جوانبها ، حتى لا يلتقط لها صورة مسطحة وحيدة الجانب كمن ينظر بعين واحدة . وإنما هو يتأمل شخصيات فى حالات مختلفة وقطاعات عديدة ليكتشف سماتهم المشتركة ، الخالقة لطابع المأساة من جهة ، وليكتشف ملامحهم الإنسانية المتفردة من جهة أخرى . عندما يصف شخصية لطفى فى « دنيا الله » بأنه دخل من باب الإدارة « ذهبى الخاتم والساعة ودبوس الكرافته » فإنه لا ينسى أن يصف اهتماماته وهو يقرأ الجريدة اليومية حين يقول « ستكون السنة نهاية العالم . صدقونى ، نهاية العالم أقرب مما تتصورون » . أما الأستاذ كامل مدير الإدارة فيدخل وفى يده مسبحة ، ثم يشرع فى حديث تليفونى علا فيه صوته مهللا « وهل يخفى القمر ؟ » وهكذا بقية الشخصيات : أحمد والسيد مصطفى وهمام ، جميعهم يفدون فى الصباح إلى الإدارة يحملون فى الكيان الإنسان الواحد أكثر من محور تدور حوله شخصياتهم المعقدة بفاعلية ظروفهم المريرة ، حتى عم إبراهيم الفراش ما إن يغيب عن وجوههم ساعة بعد أن تسلم مرتباتهم من الخزينة ولم يصل بعد ، يتهكم أحدهم بقوله « لعله ذهب يتسوق ! » فيجيب آخر « لا تستبعد ذلك ، إنه يأتى كل يوم بجديد » . وعم إبراهيم بالذات شخصية متداولة فى أغلب قصص هذه المجموعة . فهو « زعبلاوى » الذى يظهر ويختفى بلا موعد أو مناسبة ، ويشفى المرضى الميئوس منهم ، وهو إسماعيل بك الباجورى فى قصة « مندوب فوق العادة » ، ولكن عم إبراهيم فى « دنيا الله » يلعب دوراً مختلفاً من حيث المظهر ، فبالرغم من أنه « كان طيباً وإن يكن به شذوذ محتمل كأن يشرد أحياناً حتى وهو يحدثك أو يتدخل فيما لا يعنيه أو يتطوع بذكر ملاحظات عادة فى السياسة دون مناسبة » بالرغم من ذلك ، فقد حمل مرتبات الموظفين على كتف وحقيبته الصغيرة على الكتف الآخر ، وهرب إلى « أبى قير » ليقضى أياماً سعيدة . هذه الأزمة أتاحت للفنان أن يستأنف إضافة أبعاد جديدة إلى شخصياته ، فالمدير الذى يمسك المسبحة ويتحدث إلى عشيقته بالتليفون ، لا أمل له – بعد ضياع مرتب هذا الشهر – إلا فى البوكر أو الكونكان . أما مصطفى الذى تخفى ضحكاته المتوترة همومه اليومية

فإنه يعرف طريقه جيداً إلى محل رهونات بباب الشعرية . ولطفى عليه أن يبتدع حيلة ليأخذ منها مصروفه الشهرى بالإضافة إلى أنها تتكفل بنفقات البيت . الجندى سيقول لوالده « تقبلنى هذا الشهر وكأننى ما زلت طالباً » . همام سيطالب زوجته بأن تأخذ نصيبها فى الجمعية التى تخصصها دائماً للكساء . سمير « لولا الرشوة » لكان فى مأزق .

وهكذا تكتمل فى وجداننا هذه الشخصيات الفريدة والرامزة فى آن . بقيت شخصية عم إبراهيم ، فنزداد تعرفاً عليه حين يعود أحمد إلى منزله مولولا بأنه « لا مرتب لنا هذا الشهر » فتقول له زوجته بدهشة :

« — لم ؟ . كفى الله الشر ؟ ! . عم إبراهيم جاء بمرتبك فى أول النهار ! » لقد كان الرجل رحيما بأتعس الموظفين ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى عثر البوليس على قطعة حشيش صغيرة فى أحد جيوب جلبابه التى تركها فى بيته مع زوجته العجوز العوراء ، وذكريات فتاه الذى مات فى العاشرة تحت الترام ، وفتاه الآخر الذى يعمل بالسويس وقد انقطعت عنهم أخباره ، وابنته التى تزوجت بأقصى الصعيد ولم يعد يراها . والكاتب يتيح الفرصة لوجهات نظر مختلفة فى بناء هذه الشخصية ، وإن كانت هذه النظرات المتعددة تلتقى بعنف فى نقطة التقاء واحدة ، هى أن إبراهيم تعلق فى الأشهر الأخيرة بفتاة من بائعات اليانصيب ، فى السابعة عشر ذات خصلات ذهبية وعينين زرقاوين ، كانت فى الأصل جامعة أعقاب ، ثم عرفت طريقها إلى العلاقات الخاصة مع بعض رواد قهوة فؤاد من ذوى النفوس الحلوة المتواضعة .

والمؤلف فى هذه المرحلة من مراحل تطوره ، يستهويه الانتقال السريع من شخصية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر ، وفى الشخصية الواحدة أو الموقف الواحد ينتقل بنا من زاوية إلى أخرى ومن حدث إلى آخر . لقد حل عنده هذا الأسلوب الفلاشى فى التكنيك بديلا عن أسلوب المفاجأة والحبكة . هذا الأسلوب يتحول بسرعة من الحلم إلى الواقع ، ومن الواقع إلى الحلم ، أو يجعل منهما وجهين مختلفين لظاهرة الحياة ؛ ولهذا تكثر الأحلام فى هذه المجموعة : حنظل يحلم بالخلاص من أحلام المخدر ، زينة تحلم بواقع أجمل من الواقع الراهن ، والجميع يحلمون بها فى جنة عدن ، وعم إبراهيم هو الشخصية الوحيدة التى تحقق أحلامها وفق

هواها، وها هو يجلس على الشاطئ فى «أبو قير» بجانب ياسمين « وبدا حليق الذقن مستور الصلعة تحت طاقية بيضاء كالحليب ، وعكست بشرته رواء » ، « والحب يرفرف راقصاً حول الجلسة الجميلة . وتجلت فى عينى عم إبراهيم نظرة تشوق ودهشة كأنه يستقبل العالم لأول مرة فى طفولة بريئة » ، « بدا أنه انطلق من أغلال الهموم وأنه يحلق فى حلم » . بهذه اللمسات السريعة يكون الفنان قد فرغ من تحديد السمات المميزة لشخصية هذا الفرد . وبقيت أمامه السمات الرامزة إلى ما هو أكبر . والعقبة التى تحول دائماً دون حيوية الشخصيات الرمزية ، هى أنها تتجمد فى إطار النمطية أو النموذج . غير أن نجيب محفوظ يزيل هذه العقبة بأنه يبتعد بالشخصية من هذه الدائرة الضيقة إلى ما هو أكثر رحابة وعمقاً ، مهما بدت الشخصية « شاذة » فى تكوينها . والشخصية الشاذة ليست نقيضاً للنمط أو للنموذج ، كما أنها ليست امتداداً مفرطاً للشخصية الموغلة فى التفرد . وإنما هى الشخصية التى تتبلور فى تكوينها الدلالات الجزئية حتى تتحول المشكلة الاجتماعية من كونها « موضوعاً قصصياً » إلى « قضية فكرية » . إن تعبير الشخصية عن أحد جوانب القضية التى يعالجها الفنان لا تقرب بها من التعميم ولا التجريد ، لأنها تكتسب رمزيتها من جزئيات الواقع الحى فى وجداننا ، لا من أبنية نظرية تعشش فى ذهن الكاتب فحسب . وهكذا تتحول القضية الفكرية إلى بناء فنى لا إلى هيكل عظمى مركب من مجموعة معادلات .

على ضوء هذا الفهم لن ندهش كثيراً عندما نعرف أن عم إبراهيم « كان مصمماً على السعادة ، السعادة التى يدرك أكثر من غيره كم هى زائلة ، لم يكن يطمع فى أكثر من الاحتفاظ بما نال من سعادة إلى حين ، وألا يقع القبض عليه قبل أن تنهار دعائم سعادته انهيارها الطبيعى بإنفاق آخر مليم مما يملك » ، « أراد لها أن تسعد كما يسعد وكان من قبل يسير مطرق الرأس لا يرى من الدنيا إلا التراب والطين ، أو لا يرى إلا شواغله وهمومه . أما هنا فرأى ما لم يكن رآه . رأى الفجر فى طلعته السحرية والغروب فى عجائب ألوانه التى تنساب عن الشفق . ورأى النجوم الساهرة والقمر الساطع والآفاق اللامتناهية . رأى ذلك كله بقوة الحب الخالقة حتى عجب كيف يوجد بعد ذلك النكد » .

ليست هذه الكلمات سوى « رؤيا » لواحد من الأنبياء فإذا تذكرنا أن عم إبراهيم لم يكن طبيعياً فى تصرفاته وآرائه وأخيراً فى سرقته مرتبات الموظفين وتركه مرتب الموظف البائس أحمد فى منزله قبل الهرب ، لن نستقبل هذا التذكر كما كان لاصقاً فى أذهاننا لأول وهلة ، لأننا لن نستطيع أن نتقبل هذه المجموعة من التصرفات والسلوك والآراء على أنها شىء عادى بالنسبة لرجل مجنون ، أو به « لطف » .

لن نستطيع ذلك ، لأن الفنان فى تعريفه لهذا الإنسان من الداخل ، يكشف عن ذلك الجانب الرائع فى الشخصية ، جانب « النبوة » الذى صادفنا فى شخصية إسماعيل الباجورى « المندوب فوق العادة » ، كما يصادفنا على نحو آخر مختلف فى شخصية « زعبلاوى » .

هذه النبوة تجعل عم إبراهيم يحب ياسمينة مع أنها حاولت سرقته فى ليلة مهدت لها بإنهاك قواه ، إنه يريد لها أن تسعد ، ويحبها « ويشكر لها ما وهبته من سعادة ونفخت فيه من روح الشباب . فليسامحها الله وليسعدها الله » . ليس هذا فحسب ، بل إنه سمع « صوتاً حنوناً فى أعماقه يقول له أوهبها النقود وسرحها فقال له لم تزل لى أيام . فقال له أوهبها النقود وسرحها » . وبالرغم من أنه يخاطب ذلك الصوت الرابض فى أعماقه : لم تزل لى أيام ، إلا أنه يعود قائلا : لا مطمع لى فى أكثر مما نلت . وكأنى بالمسيح يخاطب الأب ، إن شئت ترفع عنى هذه الكأس ، ثم يستدرك قائلا : ولكن ، فلتكن إرادتك أنت لا إرادتى أنا .

هذه النبوة هى الرؤية الفنية للعالم كما يراها الكاتب . فقد انتقل عم إبراهيم إلى الإسكندرية ليهيم على وجهه دون مبالاة « كان يعانى حزناً جليلا ويأساً رائعاً » .

هكذا يمهد المؤلف للصلاة الخاشعة التى يناجى بها عم إبراهيم ربه : « لا يمكن أن يرضيك ما حصل لى . وأبنائى أين هم ؟ أيرضيك هذا ؟ . والعالم يطاردنى لا لشىء إلا أننى أحبك ، فهل يرضيك هذا ؟ وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة . أيرضيك هذا ؟ » .

هذه الصلاة تجسد فى كلمات (وجهة نظر) فى مأساة الإنسان والمجتمع . وقد بدأت الصلاة منذ أدرك عم إبراهيم أن السعادة زائلة ، وأنه يحلم فقط بنصيبه منها . وأن التخطيط المفتعل لأنصبة الإنسان من السعادة هى التى حرمت موظفى الإدارة من أن يكونوا سعداء . ومن هنا تكون كلمات عم إبراهيم همزة الوصل بين النبى والله ، وليست كلمات لص يبرر جريمته بقوله « يا ساتر » إنهم يقبضون عليه ويسألونه « ماذا دفعك إلى تلك الفعلة وأنت فى هذا العمر ؟ » فيبتسم رافعاً إصبعه إلى فوق وهو يغمغم : « الله » ، ويعلق المؤلف « ندت عنه كالتنهيدة » . الله هنا ليس مشجباً يعلق عليه أحد اللصوص خطاياه ، بل هو مرآة الرؤية الاجتماعية للفنان . هو نقطة الالتقاء التى تتجمع عندها مأساة ذلك القطاع البشرى التعس ، ومأساة رسول السعادة والحب والأمل حين تنتهى دعوته على الصليب الخالد . الصليب الذى أسهمت فى صنعه أيد كثيرة تفوح منها رائحة الجريمة . وهكذا يتعاطف القارئ مع عم إبراهيم « اللص » فى شريعتنا ، وينقم على قوى مجهولة لاتغيب عن إرادتنا ووعينا . وينتصب هذا الصليب « موقفاً » للكاتب بناه فى صبر عجيب من جزئيات حياتنا اليومية المتصارعة مع بعضها البعض ، ورمزية الشخصيات البعيدة عن النمطية أو الإيغال فى التفرد والشذوذ .

لقد أدخلنا عم إبراهيم دنيا الله المليئة بالأعاجيب ، فكان بصيرتنا التى كشفت لنا هول المأساة الضارية التى تحيل بعض البشر إلى دمى خاوية من الإنسانية ، والبعض الآخر يحمل فى كيانه شخصية مزدوجة ، والجميع يبحثون عن قسط — ولو ضئيل — من سعادة زائلة ، والفرد يعيش فى وحدة قاتلة وسط الملايين . وهكذا تتسع بصيرتنا باتساع « رؤيا » الفنان وتعدد أبعادها . قصة « الجامع فى الدرب » عنصر جديد من عناصر الرؤية المأساوية التى أهدانا الفنان بدايتها فى « دنيا الله » . إنه ما يزال يجول بنا فى أنحاء هذه الدنيا الغريبة ، غرابتها ليست جديدة على حياتنا أو وجداننا ؛ ولكنها كانت نائمة تحت أثقال مريرة فى أعماق اللاوعى . وجاء الكاتب فأيقظ وجداننا بما يشبه « الصدمة » ! وتتوالى صدمات نجيب محفوظ لنا فى « دنيا الله » حتى نجوب أرجاءها بأعين مفتوحة على آخرها ، وحتى لا نتوه بين جنباتها إذا عرفنا أنها دنيانا الأبدية ، وحتى لا تظل مأساتنا الأبدية .

و « الجامع فى الدرب » زاوية جديدة من المأساة الاجتماعية فى دنيا الله . فى القصة الأولى كان اللص نبيًّا يرى بعينى الكاتب ، ويتكلم بلسان البشر . فى هذه القصة يصبح إمام الجامع ذيلاً للطغاة ، والمومس وبياع العصير يحملان قلباً تلتهب دماؤه بالوطنية والحب .

ويسلك الفنان فى صياغة قصته هذه ، نفس المنهج التعبيرى الذى سلكه فى بناء القصة السابقة . فيعنى بتجسيد شخصية رئيسية هى الشيخ عبد ربه إمام الجامع القائم بحى البغاء . صياغة الشخصية هنا كما كانت هناك ، ليست هادفة لأن تكون دراسة تشريحية للنفس البشرية . وإنما هى رمز مفتوح لكافة الدلالات التى تستجيب لها وتستقبلها من بقية الشخصيات والأحداث . يستقبل الشيخ عبد ربه أولا موقف السيد مراقب عام الشئون الدينية من خطبة الجمعة التى ينبغى أن تخصص لحماية سليل الأسرة العلية من مثيرى الشغب . ثانياً ، موقف الصدور الكثيرة التى انقبضت فى أعماق زملائه دون أن يزايل البشر وجوه أصحابها ، أو الوجوه التى أشرقت لتدارى توعك القلوب . ثالثاً ، موقفه من ضميره الذى يأبى ما يمقته الناس . رابعاً ، موقفه من المبدأ الإسلامى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، والمبدأ الآخر الذى يدعو إلى طاعة الله ورسوله وأولى الأمر .

هذه هى الأزمة التى اندلعت فجأة فى صدر الشيخ عبد ربه ، الرجل الذى يأمل خيراً على يدى السلطة ، نحو مرتبه الضعيف وظروفه المريرة . وهى أزمة تختلف فى مظهرها عن أزمة البرمجى شلضم والراقصة نبوية والعاشق حسان ، كما تختلف عن أزمة المومس التى جلست فى بيت مجاور على حافة الفراش نصف عارية مع رجل لا تعرفه . إن الشيخ عبد ربه يحل أزمته بإلقاء الخطبة ، ويحلها شلضم بالقتل . كل ما حدث أن بعض المصلين ثاروا على الشيخ ، والبعض الآخر كان أكثر شجاعة وترك الصلاة ، والقلة هى التى نافحت عن وطنيتها حتى قادها المخبرون من الجامع إلى السجن . ولخص الفنان موقفه بأن نقل العدسة إلى البيت المجاور حيث كان الرجل الغريب مع المومس « وجالت عيناه فى الحجرة حتى استقرتا على صورة لسعد زغلول قد بهتت من القدم ، فتساءل وهو يشير إليها :

— هل تعرفين هذا ؟

– ومن لا يعرفه ؟

فأفرغ بقية الزجاجة فى جوفه وقال بلسان ثقيل :

سمارة وطنية وشيخ منافق !

فقالت متنهدة :

– يا بخته ! بكلمتين يربح الذهب ، ونحن لا نستحق قرشاً إلا بعرق جسمنا كله . .

فقال ممعناً فى السخرية :

– ثمة رجال محترمون لا يختلفون عنك فى شىء ، ولكن من يجد الشجاعة ليقول ذلك ؟

– وقاتل نبوية معروف للجميع ولكن من يجد الشجاعة ليشهد بذلك ؟ » .

لن نجد هنا حاملا للرأى ، وإنما موقفنا يكتمل قليلا قليلا بجزئيات أخرى . فقد بات الشيخ عبد ربه عظيم الأمل فى أن تنظر الوزارة إلى تحسين حالته بعين الاهتمام « غير أنه عند ما حان وقت درس العصر لم يجد مستمعاً على الإطلاق » . إذ هو نادى عم حسنين مستمعه الوحيد ، ولكن الرجل « أبعد رأسه فى تصميم وبحركة نبذ حاسمة » .

وأخيراً تتجمع الأزمات كلها فى بوتقة أزمة واحدة ، أزمة كبيرة بالغة العنف ، فقد توالت الغارات الجوية على القاهرة ، وتساقطت القنابل ، وهرع أهل الحى إلى الجامع يحتمون به ، وروع الشيخ عبد ربه بهذا الجمع من « الأشرار » يضمهم بيت الله فرق من الباب وهو يقول مرتعداً « لم يجمعهم الله فى مكان واحد إلا لأمر » . وكان قولا صادقاً غاية الصدق ، أنطق به الفنان هذه الشخصية بالذات حتى تسطع الدلالة الكبرى حين تتوقف الغارات وتكف القنابل عن الانهمار ، ويتضح مع خيوط الفجر أن الأشرار كانت النجاة نهايتهم ، أما الشيخ عبد ربه فلم يعثر على جثته إلا عند الشروق !

هكذا يقول الفنان كلمته من خلال النسيج المتشابك لدرجة متناهية التعقيد . فالشخصية الرئيسية تتسلم الخيط منذ البداية إلى النهاية . والخيط يتضمن هذه العقد: إدارة السلطة ، مستقبل الأئمة ، ضمائرهم ، موقف الشعب ، ضمير الإمام شخصيا ،

عم حسنين بياع العصير ، مبادئ الدين والشرع . (هذا هو البناء التعبيرى للجامع) ثم يستأنف الخيط عقده التالية : شلضم الحاقد على غرام نبوية بحسان ، موقف الرجل الغريب من المومس ، وموقف المومس من قاتل نبوية ، وموقفهما معاً من المجتمع . (وهذا هو البناء التعبيرى لحى الفساد) . وأن يكون الجامع فى الدرب فإن هذا يعنى مجموع التفاعلات والصراعات بين هذه العناصر جميعها ، التى تلتقى أخيراً فى بيت الله ، نفس المكان الذى سبق أن اختاره عم إبراهيم لتقديم صلاته قبيل القبض عليه . لقد استجيبت الصلاة ، وتم الخلاص ، فوق الصليب مرة أخرى . فموت الشيخ عبد ربه ليس تشفياً من الكاتب إزاء نفاق هذا الرجل ، وإنما هو يموت على نفس الصليب الذى أسهمت فى صنعه أيد كثيرة . ومعنى ذلك أنه ليس مجرماً ، وليس مسيحاً ، وإنما هو التجسيد الفنى لموقف الكاتب الذى تكتمل به صورة المأساة فى مجتمعنا .

تزداد الصورة عمقاً فى قصة « قاتل » حيث يخرج بيومى من السجن فلا يجد قوت يومه ، فيستغل ضعفه أحد تجار الدم ويستأجره لقتل أحد خصومه مقابل خمسين جنيهاً . ويصوغ لنا الفنان شخصية القاتل هكذا :

● « أعلن فى القهوة أنه سيهاجر من الحسينية سعياً وراء الرزق فقال له كل من سمعه مع ألف سلامة فى أصوات عالية وشت بارتياحهم للتخلص منه ، فذهب وهو يقول لنفسه : لذلك فأنتم تستحقون القتل » .

● « وقصد حمام السوق ، دخله هباباً وخرج منه إنساناً . وابتاع جلباباً ولاسة وثياباً داخلية ومركوباً لأنه لم يجد حذاء جاهزاً يتسع لقدميه الغليظتين . وجلس فى محل سيدهم الحاتى يأكل بنهم حتى أذهل النادل . وطاب كل شىء فقال لنفسه ليت ذلك يدوم بلا قتل » .

● « وتساءل : أليس من حقه أن يعرف لماذا استحق هذا الرجل أن يقتله ؟» .

● « وفى المساء سكر ، وفى سيرك الحلاوى سهر ، وعند عيوشة الفنجرية بات ليلته ، وقال لنفسه مرة أخرى ليت الحياة تمضى هكذا بلا قتل ، وأن يتزوج من جديد ويخلف البنات والبنين ، ويواصل الاتجار والربح ويأخذ حذره فلا يرى لمخبر وجهاً » .

● « والمسألة فى حقيقتها العارية أنه سيقتل رجلاً لا يعرفه ولم تتصل بينه وبينه الأسباب على أى وجه كان لحساب أناس يمقتهم لحد المرض » .

لن تفارقنا هذه الكلمات ، والقاتل ينشب سكينه فى أحشاء الرجل ، كما لن تفارقنا صورته وهو يندفع هارباً ، ينتفض ، ناسياً السكين فى صدر الرجل ، ملوث العنق والجلباب – وهو لا يدرى – بالدم . . . بل ستشدنا شدًّا إلى صور سعيد مهران فى « اللص والكلاب » وعم إبراهيم فى دنيا الله » وغيرهما من أنبياء نجيب محفوظ الذين يرتدون ثياب اللصوص والقتلة والمومسات ليبتعد البناء القصصى تماما عن إطار العظة والحدوتة والحكاية من جهة ، وليبرز موقف الكاتب واضحاً من المأساة الاجتماعية فى بلادنا ، ودلالتها على موقفنا الحضارى الراهن من قيم التغيير الجذرى للمجتمع .

المجتمع القائم على أحلام محمد بدران فى قصة « زينة » ، أحلامه التى تتوقف بمجرد أن تقبض يده على المظروف النقدى من يدى مدير شركة العقار الجديد الذى يطيل العمر تحت شعار « الإنسان يعيش على الأوهام ويسعد بها » ، وأحلام زينب التى يشعل حرارتها المدير العجوز» الآن لن يفصل بينها وبين من تحب شىء . حتى لو علم بحقيقة ما تمضى إليه ، إذ من حسن الحظ أن الطيور على أشكالها تقع » . وأحلام الأستاذ وديع مؤلف القصة التى يطالب دائماً بتغييرها « ولكن قصة القصص ، قصة جميع القصص واحدة . . . هى جميلة ولكن يجب أن يؤلفها من جديد » حتى تساءل عما إذا كان يمكن أن يجد عملا غير التأليف .

الحلم هو عماد أقصوصة « زينة » بل هو المحور « الفنى » الذى تدور من حوله معظم أقاصيص « دنيا الله » ؛ فالواقع – كما يقول المأمور فى قصة « حنظل والعسكرى » –نوع من الحلم ، والحلم نوع من الواقع . لذلك تدور عدسة نجيب محفوظ داخل الشخصيات أكثر من خارجها ، وفى باطن المجتمع ، أكثر من جدرانه . لأنه يعى أن المأساة الحقيقية كامنة فى الأحلام المضغوطة داخلنا . إن هذه الأحلام – عند نجيب محفوظ – لا ترسم مدينة فاضلة فى الخيال ، وإنما هى تحكى فى صبر وأناة إمكانية هذه الحياة فى الواقع . الواقع الذى أضحى لبشاعته كابوساً يصفه الإنسان بأنه مجرد حلم مزعج .

وكما أن أحلام هذه الشخصيات تسيج عالمنا بأسوار مدينة فاضلة ، فإن خالقها أيضاً لا « يحلم » ، وبيت الله عنده ، أو دنيا الله ، ليست جنة عدن أو الفردوس المفقود . إنها أبنية تعبيرية تحمل« وجهة نظر » تختلف كثيراً عن الدلالات الجزئية التى كنا نستقرئها من أقاصيصه فى المرحلة الأولى ، حيث كان « يعالج » المشكلات الاجتماعية على ضوء الثقافة البرجوازية فى عصره ، وفى حدود المستوى الفنى لذلك العصر . أما الآن فهو يستقطب أزمة عم إبراهيم والشيخ عبد ربه وبيومى من خلال الملامح الخاصة المتفردة بكل منهم ، ومن خلال السمات الرامزة فى كيان طاقتهم التعبيرية . ومن ثم تسهم كل قصة بأحد عناصر المأساة ، وبإحدى جزئيات القضية التى يومئ بها الفنان إلى وجهة نظر شاملة ، تتخذ شكل « الرؤيا » التى نسجت من الفن والفكر معاً .

* * *

المأساة الاجتماعية ليست بمعزل عن مأساة المصير الإنسانى الكبرى ، فالمجتمع أحد عناصر الوجود . والمأساة الوجودية إذن تنعكس بصورة أو بأخرى على البناء الاجتماعى للأفراد والجماعات .

نجيب محفوظ لا يتحسس معالم المأساة فى البناء الاجتماعى على الخريطة الطبقية ، وإنما هو يتلمس هذه المعالم من خلال المأساة المصيرية الشاملة . وهذا يفسر لنا المنهج التعبيرى عند هذا الكاتب ، فهو يصوغ المأساة الاجتماعية عبر صياغته لمأساة الوجود . ولذلك يخضع معنى المأساة فى أقاصيص نجيب محفوظ الأخيرة للمستوى الإنسانى المطلق دون المستوى الطبقى الذى عرفناه فى أعماله الروائية الأولى لا لأنه يجهل التصنيف الطبقى للمجتمع ، وإنما لكونه يعمم طابع المأساة على كافة الطبقات والفئات الاجتماعية ، المطحونة منها والمرفهة . لأنه يرى فى الرفاهية نفسها فى ظل المجتمع الطبقى أحد أشكال المأساة .

معنى المأساة الاجتماعية فى دنيا الله هو ظل لمعنى المأساة الأكثر شمولا ، فهى نابعة من منهج الانطلاق اللانهائى ، الذى لايتوقف عند أسوار مادية الكون ، والتطور التاريخى للمجتمعات ، وجدلية الصراع البشرى (وهى الأسوار التى حاصر فيها المؤلف المأساة الإنسانية بروايته « أولاد حارتنا ») . إنه يتجاوز هذه الأسوار إلى التطلع الميتافيزيقى لمأساة اللامعقول التى نعيش فى أتونها دون أن ندرى فى غمرة ذهولنا تحت ضغط المأساة الاجتماعية .

هذا الوجود الذى نجىء إليه ونغادره دون أن نعرف لماذا ، هذا الوجود الذى نحيا ونستمتع بجماله وأحزانه على السواء، تنتهى حياتنا بين جنباته نهاية جادة صارمة هى الموت . هذا الوجود المأساوى بشقيه : اللامعقولية فى تفسيره وتبريره، والموت الذى يهوى على أعناقنا فى الخاتمة ، عالجه نجيب محفوظ فى « أولاد حارتنا » بأن صور محاولات الإنسان الدائبة المستمرة لحل مأساته الاجتماعية ، ولغز الوجود والمصير ، وانتهى إلى أن العلم والعقل فى إطار المنهج المادى للمعرفة سوف يحل مأساة المجتمع أولا ، ويتفرغ بعدئذ لحل مأساة الوجود : الكشف عن سر الوجود ، والانتصار على الموت .

فى « أولاد حارتنا » كان التصور الفنى لمأساة المجتمع مستمداً من الخريطة الطبقية ، فكانت صراعاً تاريخياً مستمراً بين المستغلين والمستغَلين . كما كان هذا التصور لمأساة الوجود مستمداً من إيمان عميق بالعلم وبأنه سوف يستطيع أن يحل اللغز الأبدى ، وتبدأ الإنسانية حياتها الرائعة السعيدة المليئة بالأعاجيب . ولذلك انتهت « أولاد حارتنا » بتفاؤل شديد وأمل عظيم فى مستقبل الإنسانية. وكانت ومضة الأمل هذه ، شمعة مضيئة وسط الظلام الكبير الذى أحاط بالبشرية فى تلك الآونة بالغبار الذرى .

أما فى « دنيا الله » فالموقف يختلف اختلافاً عميقاً . إن مأساة المجتمع هى هى ، ولكن لم يعد للإحساس الطبقى ، السيادة المطلقة . لم تعد الدراما صراعاً بين مستغِلين ومستغَلين فحسب . لقد أصبح المجتمع البشرى بكامله يعانى مأساة واحدة بحرمانه من الاحتياجات الأساسية فى الخبز والجنس والمعرفة ، وفى إطار من قدس أقداس الإنسان : الحرية .

ولم تتخذ الحرية مدلولا طبقياً فى « دنيا الله » لأن المأساة الوجودية الكبرى لم تفارق الفنان لحظة ، وهو يتخير شخوصه من البؤساء والأثرياء ، المعتلين والأصحاء ، على حد سواء . بل إن هذه الشخصيات اتخذت لنفسها صفة الأنبياء . وتحولت الأقصوصة إلى «موقف» يشع « رؤيا » إلى العالم . وكانت رؤيا مأساوية بالغة الكثافة والعنف ، وأكاد أقول اليأس . بل إن النغمة اليائسة هى التى ألغت حاجة الفنان إلى الوجدان الطبقى بمأساة المجتمع ، وإنما اكتفى بتجسيدها

جزءاً لا ينفصل عن مأساة الوجود . وكأنه يترجم قول الشاعر : حياتنا قصيرة ويا ليتها تعاش .

هذا ، إذن ، المستوى الإنسانى المطلق لمأساة البشر الاجتماعية : إن هذه المرحلة القصيرة بين الحياة والموت تستهلكها الدموع غالباً فى المرض والجوع والجهل، فى الشقاء من أجل الخبز والجنس والمعرفة . أما إطار هذه المرحلة القصيرة ، أى بدايتها ونهايتها ، الحياة والموت ، أقول أما هذا الإطار فهو مضمون المأساة الأكثر شمولا ، بمأساة العجز البشرى عن إدراك سر وجودهم حتى أصبح شيئاً عابثاً غير مبرر — وهذه مأساة البداية — ثم العجز البشرى عن مقاومة الغول الرهيب الذى يجتاح أعمارنا فى أى وقت يشاء : الموت ، وهذه مأساة النهاية . وهما وجهان متمايزان لمأساة واحدة ؛ لا معقولية الوجود والمصير .

هذه المأساة الكبرى تتفاعل مع مأساة المجتمع فى « دنيا الله » تفاعلا يؤدى إلى اليأس من هذا الكون ككل، ولا يؤدى إلى الاستسلام لضراوة المأساة الاجتماعية كجزء ، بل ربما إلى القول بأن محور المأساة الجزئية قد يخفف من غلواء المأساة الأصلية . أقول « ربما » ، لأن التفاعل المعقد بين المأساتين فى « دنيا الله » لا يفسح مجالا كبيراً أمام هذا الأمل . وإنما يجعل منهما أيضاً وجهين مختلفين لمأساة واحدة ، هى التراجيديا الإنسانية ، أو الكونية الخالدة .

ذلك أن مأساة الوجود فى شقيها اللامعقول والمصير ، على ضوء المنهج الفكرى الجديد لنجيب محفوظ ، لا تؤدى إلى التفاؤل مطلقاً ، بعد إشاراته العديدة إلى أن العلم والعقل البشرى عاجزان بطبيعتهما عن إدراك هذا « السر » لأنه يخرج تماماً عن منطقة نفوذ العلم ، ويخرج نهائياً عن دائرة المنهج المادى فى المعرفة .

وفى «دنيا الله » إشارات أخرى إلى أن الحدس يحاول عبثاً اختراق منطقة الجاذبية إلى هذا « اللغز » ، ولكن هذا المطلق البعيد المنال يظل قائماً فى شموخ أسطورى ، ساخراً من محاولات البشر .

وهى نظرة جديدة بلا شك من جانب نجيب محفوظ إلى العالم ، انعكست بشكل حاد على جزئيات بنائه التراجيدى لدنيا الله . فى قصتى « ضد مجهول »

و « حادثة » يعالج مشكلة المصير ، أو الوجه الآخر لمأساة اللامعقول فقد حار ضابط المباحث في القصة الأولى حيرة شديدة أمام الحبل المجهول الذى يلف على أعناق ضحاياه دون أن يترك الفاعل أثراً . وقال لنفسه وهو يزدرد هزيمته المرة «مجهول ! . . هذا هو حقًّا المجهول . .» لقد تكرر الحادث مراراً ، وفى كل مرة كانوا يجدون الضحية — مهما بلغ مستواها الاجتماعى وعمرها — وقد جحظت عيناها تحت هول الحبل الرهيب الذى فزعت لجرائمه العباسية كلها . وهكذا وجد الضابط نفسه «أمام المجهول بصمته وغموضه وغرابته وقسوته وسخريته واستحالته» وأحس بأن مؤامرة غريبة تحاك حوله تزلزل بحبكتها « كافة القيم فى حياته » إلى أن راح ضحية الحبل الجهنمى ضابط كبير بالجيش ، وقام نفر كبير من رجال المباحث بالتحقيق . وأدار الفنان بينهم هذا الحوار :

« — وما الباعث على القتل ؟

— بواعث القتل متعددة تعدد البواعث على الحياة ! .

— هل يمكن أن يقتل أحد بلا سبب ؟

— إذا كان مجنوناً فإنه يقتل بلاسبب ، أو بلا سبب مما تقتنع به .

— ما العلاقة بين المدرس واللواء (الضحيتان المعروفتان) .

— كلاهما قابل للموت » .

هكذا ينثر الفنان كلماته وأحداثه وشخصياته بغير أن تشذ كلمة أو حدث أو شخصية عن مستوى (الموقف) القصصى ، فلسنا نراه يصوغ مشكلة الموت مثلا فى نماذج من المثقفين ، وأحداث رمزية وكلمات غريبة . وإنما ترتفع الكلمات والأحداث والشخصيات إلى مستوى الرمز عند ما تتحول الأقصوصة نفسها إلى موقف نتسلم بواسطته أول الخيط فى نسيج العمل الفنى . كان الخيط فى قصة « ضد مجهول » أن جميع الجرائم ارتكبت بطريقة واحدة ، دون أن يكون ثمة مجرم أحكم جرائمه أكثر من ذلك ، أن الكاتب أخرج ضحايا الحبل الرهيب من منازلهم وجعلهم يسيرون على أقدامهم ويركبون الترام ويجلسون على المكاتب ، ويلف الحبل — بالرغم من ذلك — حول أعناقهم ويسقطون مرة واحدة ، كأنهم أصيبوا فجأة بالسكتة القلبيه ، لولا نقطة الدم اللزجة حول الأنف والفم وجحوظ العينين وآثار

الحبل المجهول . ويأتى الجواب طبيعياً للغاية إذا تساءل الضابط : من يكون هذا القاتل الغريب ؟ فيقول بنفسه « لا هو لص ولا هو منتقم ولا هو مجنون » وتكون النتيجة أننا نصدق الكاتب إذا همس لنا « أنه يقف أمام لغز قوى قهار لا نجاة من عبثه » فنمسك بأول الخيط ، لنقرأ الأقصوصة مرة أخرى ، ونتوقف قليلا عند ما تعانى زوجة الضابط متاعب الحمل ، بداية الحياة ، ونتأمل كثيراً مشهد الضابط صريعاً بجانب مكتبه ، صريعاً للمجهول ، للمصير ، للنهاية . ولن ننسى بين البداية والنهاية ، بين اللامعقول وغير المبرر ، وبين العبث المصيرى ، أن الضابط أو الإنسان — حاول أن يبرر اللامعقول ، وأن يحيل العبث إلى معنى وهدف ، وأن يمد فى المصير إلى مالا نهاية فيكون الموت مجرد محطة انتقال « ظل ساهراً يفكر ونازعته رغبة فى الهرب إلى عالم شعره الصوفى ، حيث الهدوء والحقيقة الأبدية ، حيث تذوب الأضواء فى وحدة الوجود العليا ، حيث العزاء عن متاعب الحياة وفشلها وعبثها . . إننا نموت لأننا نفقد حياتنا فى الاهتمامات السخيفة ، ولا حياة ولا نجاة لنا إلا بالتوجه إلى الحق وحده » ، كما حاول علماء النفس ورجال الدين أن يصنعوا شيئاً ، ولكن الذعر كان قد اجتاح العباسية . بات كلٌ ينتظر دوره .

اليأس من بداية الحياة ونهايتها حقيقة كبيرة تغلف « دنيا الله » عند نجيب محفوظ . غير أنه يعود فيستمد من هذا اليأس قوة خيالية ليعيش الإنسان ما بين البداية والنهاية ، ما بين اللامعقول والمصير . أى أن رد الفعل عند الفنان من جانب المأساة الوجودية البشعة ، كان الحرص البالغ الشدة على تذويب المأساة الاجتماعية الطاحنة فى مستواها الإنسانى المطلق « الحياة التى يقضى عليها حبل مجهول فتصبح لا شىء . ولكنها شىء بلا ريب وشىء ثمين . الحب والشعر والوليد (اهتمامات الضابط قبل مصرعه) الآمال التى لا حد لجمالها . الوجود فى الحياة . . مجرد الوجود فى الحياة . . . » ، بهذا الإصرار يؤكد الفنان أن مأساتنا أننا قد لا ندرك مأساتنا فى أبعادها المختلفة . فإذا أدركنا بعدها الاجتماعى ، علينا أن نسارع بالتقاطه ، وجعله شيئاً يستحق أن يعاش بالرغم من أنه قد لا يمهلنا المصير على التقاط أنفاسنا كما فى قصة «حادثة» حيث يعثر الضابط فى سترة القتيل على رسالة كتب فيها « اليوم تحقق أكبر أمل لى فى الحياة » وكان الرجل ممدداً على المشرحة « يثير الدهشة بصمته وانعزاله وارتداده العميق إلى المجهول » .

* * *

نجيب محفوظ لا يرى ثمة تناقضاً بين مأساة مجتمعه ، ومأساة العالم . فهو لا يتخلف عن قضايا العصر التى بلغت ذروة الانشغال بها عند أدباء أوربا وأمريكا ، كما لا يتجاهل خصائص المرحلة الحضارية التى نعيشها فى هذا الجزء من العالم . وهذا هو الفرق بينه وبين الأدباء العرب الذين يتأثرون بالأدب الغربى تأثراً ميكانيكياً ، فينقلون الأشكال الفنية نقلا ساذجاً يخلو من المعاناة والصدق وهمزة الوصل بين العمل الفنى والحضارة التى أنجبت خالقه . فإذا قرأنا مثلا ، أحدث أقاصيص الكاتب السورى زكريا تامر ، سوف نفتقد هذه العلاقة العفوية بين العمل الأدبى والمرحلة الحضارية التى نجتازها . العلاقة التى تشكل عنصر الصدق الفنى فى الأدب ، عنصر التكافؤ بين وجدان الفنان بعاطفته وما يحس به ، وبين التعبير الجمالى الذى يجسد هذا الوجدان . يروى لنا زكريا تامر قصة امرأة عينت بإحدى وظائف التدريس ، بعد أن نالت شهادة تثبت أنها نامت مع ٩٢٧ رجلا فى سنة واحدة[١] . وقد عهد إليها بتدريس مجموعة من الأطفال لا يتجاوز عمر كل منهم سبع سنوات . وفى اللقاء الأول بين المدرسة وتلاميذها الصغار ، يطلبون إليها أن تغنى لهم وترقص أمامهم بدلا من قراءة الكتب التى لا تفيد مهما كانت مليئة بتجارب الحياة . ويطلبون إليها أن تحدثهم عن الحب ، ويعبرون عن هذه المطالب بتدخين السجاير بضجر وعصبية وإخراج المجلات من أدراجهم ليتصفحوا ما بها من صور لنساء عاريات . « وقال طفل ذو شعر أشقر ، تنحدر خصلة منه على جبهته :

— أنا أخاف من النوم وحدى .

فابتسمت سلمى ، وسألت بحنو :

— ماذا تريد منى ؟

— نامى معى

— ألن يعترض والدك ؟

— سينام معنا » .

ويدور مثل هذا الحوار فى صور مختلفة من جانب أطفال آخرين والمدرسة .

---

(١) قصة « موت الياسمين » بالعدد الثالث من مجلة « حوار » البيروتية .

إلى أن يقف الأطفال ويتجمعون حولها متزاحمين تواقين للالتصاق بجسدها ، ثم تبدأ أيديهم فى التجول بين لحمها الطرى ، وتقاوم سلمى قليلا ، ولا تلبث أن تستسلم للأصابع المتوحشة وهى تمزق ثوبها قطعة قطعة حتى تتبدد قواها وتسقط على الأرض » وغرقت سلمى فى طوفان الأصابع الصغيرة التى مزقت ثيابها كلها . وأحست سلمى بالبلاط بارداً تحت ظهرها العارى ، بينما كان الأطفال كحيوانات غامضة لا عدد لها تلهث وتدب فوق لحمها وتعتصره بشراهة . وضحكت سلمى وهى توشك على بلوغ ذروة الفرح ، فقد كانت تتمنى فيما مضى بأن تعيش مع أطفال لم يعرفوا بعد أقنعة الأرض السوداء . غير أن هلعاً جنونيًّا امتلكها فجأة حينما بدأت الأسنان الصغيرة تقرض لحمها وتصطدم بالعظم الصلب » ، وتنتهى القصة لنتساءل : هل أراد الكاتب أن يصور ضراوة العصر التى تلتهم الإنسان من خلف القفازات الحريرية ومساحيق براءة الطفولة ؟ هل أراد أن يقول بأن إنسان هذا العصر لا يمثل سوى طفولة البشرية التى ما تزال تحمل كافة خصائص الحيوان ، بالرغم من جميع المظاهر السطحية للحضارة (كالوسكى والرقص و . . . إلخ) ؟ . هل أراد أن يصور العلاقات الإنسانية على أنها مجموعة معقدة من عناصر الافتراس والسذاجة والجنون ؟ إلى مالا نهاية من التساؤلات التى تجعل من العمل الأدبى الناضج رمزاً مفتوحاً لكافة الاحتمالات ومختلف الإجابات . وتبقى مع ذلك ، الحلقة المفقودة بين هذا العمل والحضارة التى نعيشها . همزة الوصل — الغائبة — بين الصياغة الجمالية لهذه المجموعة من التساؤلات ، والصياغة الحضارية لمجتمعنا . ومن هنا يشوب هذه الأقصوصة ، فقدان المعيار الحقيقى للعمل الأدبى العظيم ، أعنى الصدق الفنى .

والغريب أن أمثال هذه الأقاصيص ليست متأثرة بفن القصة القصيرة المعاصرة فى الغرب ، وإنما تأثرت بالدراما والشعر ، لأن الأقصوصة هناك ما تزال تصور التراجيديا الإنسانية فى قوالب بعيدة عن التعقيد ، وإن حملت بين ثناياها أعقد مسائل الفن والفكر والحياة . وفى كتابى « أزمة الجنس فى القصة العربية » ذكرت

القصة الفرنسية التى تصور إنساناً مات جميع أبناء جيله ، الواحد بعد الآخر ، حتى لم يعد له صديق فى هذا العالم . وتأمل الرجل حياته بعمق، فلم ير بداً من الانتحار . وعند ما نشرت هذه الأقصوصة تناولها بالنقد أحد الأدباء ممن يميلون إلى الاتجاه الماركسى فى الفن، وقال إنها قصة رائعة، لأنها تصور بشاعة حياة الفرد بلا مجتمع ،وأن النتيجة الحتمية لذلك هى الموت . ثم تناولها أديب آخر ممن يميلون إلى الاتجاه الوجودى فقال إنها — أيضاً — قصة رائعة ، لأنها تأكيد ملح على وجدان الإنسان ، بأنه إذا تخلص من ضوضاء الحياة وجلبة المجتمع — والقصة ترمز إليهما فى رأيه بأصدقاء الرجل — فلا بد من أن الإنسان سوف يدرك عبثية وجوده لا جدوى حياته . أى أن الإحساس بالعبث هو نتيجة الوعى الحاد الذى تخلص صاحبه من غمرة ذهول الحياة اليومية التافهة .

واتفاق الناقدين هنا يدل دلالة قاطعة على أن القصة تضمنت عنصراً يعلو فوق المذاهب والأيديولوجيات ، هو ما أدعوه بالصدق الفنى . وأنا شخصياً لست أتفق مع أى من الناقدين ، لأنى أقف مع ألبير كامى حين يقول بأن الانتحار رفض عابر ، أما الحياة فرفض دائم . يتبقى بعدئذ أن الأقصوصة الفرنسية عميقة الصلة وثيقة الارتباط بالحضارة الغربية فى المرحلة الراهنة حيث تتبوأ مأساة المصير الإنسانى قمة الاهتمامات الفكرية، كما تتبوأ لامعقولية الوجود ذروة الانشغال العلمى والفلسفى . ومع هذا لا تنعكس هذه الأزمة على بناء القصة القصيرة بمزيد من التعقيد الفنى فى الشكل ، وإن انعكست — كما قلت — على الدراما والشعر . أما أدباؤنا — بعضهم على وجه الدقة — ممن تؤثر فيهم الثقافة الغربية تأثيراً عميقاً ، فإنهم يتأثرون فى مجال القصة القصيرة بمسرح اللامعقول والشعر الميتافيزيقى . ويتجاهلون بذلك خصائص حضارتهم ، الأمر الذى لا يقدم عليه مطلقاً أديب أوربى أو فنان أمريكى .

خصائص حضارتنا لا تعنى التخلف عن العالم . وهذا ما يجىء لنا به نجيب محفوظ فى رؤيته لدنيا الله . إنه يمتص أعمق ما جاءت به ثقافة الغرب وحضارته ويتمثل أعمق سمات مجتمعه وحضارته، ثم يعانى معاناة الأنبياء، روعة التفاعل الخلاق بين هذه وتلك . ومن هنا تجىء صياغته شاملة لمأساة الوجود ومأساة المجتمع معاً .

وبالنسبة للمأساة الأولى تجىء شاملة للامعقول والمصير جميعاً ، ثم تجىء المأساة الثانية فى المستوى الإنسانى العام خارج حدود الإطار الطبقى . وبالرغم من أن هذه الصياغة تتضمن هذا البناء المعقد للغاية بفاعلية هذه العناصر البسيطة والمركبة ، المادية والميتافيزيقية ، إلا أن هذا التعقيد الداخلى لم ينعكس قط على الشكل التعبيرى من الخارج . أى أن مجموعة الصور والأخيلة والحواريات والشخصيات لم تعل قط على المستوى الإدراكى لقارئ العربية ، بل كانت هى بالتحديد ، ودائماً، أول الخيط الذى يستدرج القارئ إلى متاهات الرؤيا الميتافيزيقية للكاتب، وإلى أغوار التراجيديا الاجتماعية ، فيستشف من ذلك كله « وجهة نظر » واضحة إلى هذا العالم الغامض . ولذلك قال نجيب محفوظ « أنا أحافظ قبل كل شىء على الصدق ، ولكنى لا أتجاهل الجمهور فى طريقة الأداء، فأنا لا أتردد فى كتابة ما قد يزعج جمهورى من الناحية الموضوعية . ولكن يجب فى الوقت نفسه أن أحترمه ، بمعنى أن أكتب له لا لنفسى ، فيجب أن تكون عمية الإيصال أمينة وواضحة . ولا يبرر الغموض فى نظرى إلا أن يكون الوسيلة الوحيدة الممكنة دون افتعال[1]» . لذلك خلا البناء التعبيرى لدنيا الله من الغموض فى الصياغة الجمالية،حتى إن المؤلف لم يلجأ إلى الأسطورة أو التراث الشعبى أو الرموز الحديثة إلى بقية هذه الأدوات التى تشكل عماد الفن الحديث فى الغرب . كما أنه كان بعيداً عن الوسائل التقريرية ، كأن يتخذ شخصياته من بين المثقفين أو الشواذ عن مجتمعهم ، حتى ينطقهم بما يشاء من أفكار وفلسفات . لأنه كان أكثر وعياً بمعنى الفن من أولئك الذين يجوفون شخصياتهم ليملأونها بما هو دون الحياة من آراء وقيم ومثاليات .

كان نجيب بعيداً عن الغموض أو التعقيد ، كما كان بعيداً عن المباشرة أو التقرير ، فراح يبنى شخوصه من أعماقنا ، وينسج أحداثه من جزئيات حياتنا ، ويحرك هذه وتلك وفق اتجاهات الرؤيا الشاملة التى تصوغ من العمل الفنى ، من الأقصوصة بالذات، موقفاً حضارياً . فإذا كتب لنا قصة « موعد » كانت الشخصية الرئيسية لرجل يمتلك محلا لأعمال الكهربا . تفاجأ زوجته بأنه لم يعد يغادر

---

(١) حوار ٣ .

البيت كما كان قبلا . وأصبح يشرب الخمر بين أطفاله ، ويقرأ فى كتب الأرواح والتصوف بتركيز يدعو إلى الدهشة ، وقد اكتسى بصمت ثقيل لا يخفف منه مداعبات ابنته ، ولا تبدده تساؤلات زوجته عما جرى فى الدنيا . ماذا حدث ؟ « هو يشعر بأن كل شىء يخصه هباء . الأبوة هباء . الحب هباء . الزوجية هباء . ويرى كل معنى وهو يتلاشى فى النسيان والضياع . وهو فى الحقيقة لا شىء يبكى لا شيئاً ، البكاء نفسه لا حقيقى كالقراءة ، كالخمر ، كهذه الأنغام الصادرة عن الراديو تنعى الحياة كلها » . لهذا تزداد وحدته عمقاً ويأساً ، كلما رأى فى طفلته رمزاً للسعادة الواهمة « إنها الوحيدة التى تبدو جديرة بالحياة . تحياها ببساطة وبلا معنى ولا تفكير . وهى الوحيدة أيضاً التى لا تعرف الموت ولا اليأس ويبدو كل شىء لعينيها العسليتين خالداً سعيداً خاضعاً » .

شىء صغير للغاية هو الذى أدار هذه التأملات فى وجدان الرجل ، فقد عرف أنه سيموت . وبين حياته وموته لم يعرف شيئاً .عاش فى غمرة ذهول حياته اليومية بجزئياتها السخيفة واهتماماتها الأكثر سخفاً . ولم يدرك قط فى إحدى اللحظات أن وجوده يفتقد المبرر والدلالة ، بل ولن يدرك فى المستقبل شيئاً ، مهما اتسع هذا المستقبل إلى ملايين السنين وطوى فى غباره ملايين البشر . وحينما أتاه « الشىء الصغير » وعرف أنه سيموت ، تحولت دفة البحث عن اللامعقول إلى بشاعة المصير « فى الظلام تطمس معالم كل شىء إلا الموت ، الموت وحده يرى بلا ضوء ، وهو كالظلام لا شىء يؤخره عن ميعاده . وإذا جال بالخاطر فقد كل شىء معناه وقيمته وحقيقته » ، « ماذا يطلب من الحياة فى الأيام الباقية ؟ ويجىء الجواب : كل شىء ، ويجىء الجواب . لا شىء، وهنا يستوى كل شىء ولا شىء » . لذا يعود « الحلم» وسادة طرية لنا نحن الموتى الذين نأكل ونضحك ونتحرك ، نحن الذين تلدنا أمهاتنا على حافة القبر كما يقول صمويل بيكيت . الفرق بين مدرسة اللامعقول فى أوربا ، واتجاه نجيب محفوظ ، أنهم يرون العالم ينهار من الخارج ، أن سقف الكون يتهاوى فوق رءوسهم ، أن الحلم هو التجسيد الفورى لذكريات الماضى ، ثمرة السعادة اليتيمة ، التى يمكن قضمها بسرعة قبل النهاية، قبل المصير. وهى ثمرة يقضمها « هام » فى « نهاية اللعبة » عند بيكيت وهو يبكى ، ويقضمها العجوزان فى « الكراسى » عند يونسكو وهما يضحكان ، ولكنه ضحك من نوع

خاص يصفه يونسكو بقوله : « نحن نضحك لكى لا نبكى » فانهيار العالم لا يعطى حلا وسطاً بين الهستيريا والجحيم . أما نجيب محفوظ ، فالعالم لا يتهاوى فى رؤياه من الخارج فحسب ، إنه ينهار من الداخل أيضاً . لذلك يكون الحلم بمثابة التجسيد المأساوى لأزمة التناقض بين الواقع بمنطقنا التقليدى، والواقع كما هو فى الحقيقة التى لا ندرى عنها شيئاً . فتكون كتب الدين والتصوف هى سبيل ضابط المباحث (فى ضد مجهول) للوصول إلى وحدة الوجود العليا ، وتكون كتب تحضير الأرواح هى سبيل « جمعة » فى قصة (موعد) كامتداد لأحلامهما الهالعة من الانهيار الداخلى العنيف . كذلك يمسى الموت هو الحدث المادى الذى يسدل الستار على تراجيديا الانهيار . وكما كانت الأحلام من نوع خاص ، والكتب من نوع فريد ، فالموت أيضاً يأتى بدلالة مميزة . فقد مات الرجل فى قصة « حادثة » بعد أن كتب رسالة إلى أخيه قال فيها « لقد تحقق لى اليوم أكبر أمل فى الحياة » . . كذلك ف « جمعة » الذى عرف أنه سيموت ، ويرسل فى طلب أخيه ليوصيه خيراً بزوجته وطفلته ، جمعة هذا لا يموت ، بل يصل أخوه ويستمع إلى وصاياه ، ويموت فى الطريق بعد نصف ساعة !

الحلم ، وكتب الدين أو التصوف أو الأرواح ، والموت ، مجموعة من العناصر الفكرية والتعبيرية فى وقت واحد ، فى دنيا الله ، فى عالم نجيب محفوظ .

* * *

الحلم يتخذ لنفسه ثلاث صور فى هذه المجموعة من الأقاصيص. الصورة الأولى أن تكون الأقصوصة كلها حلماً، أو شيئاً كالحلم ، شيئاً قريباً من المدينة الفاضلة ، كما نرى فى قصة « حنظل والعسكرى » ، التى كادت أن تكون حلماً جميلا لإنسان هذا العصر الذى يهرب من واقعه بحقن المخدر ، ويهرب من المخدر إلى الحلم الجميل بأن تصبح الحياة رائعة دون حاجة إلى المخدر ، إلا أن « الواقع » يوقظه بحذاء الشرطى الذى لا يرحم . وفى قصة « مندوب فوق العادة » يظل رسول المدينة الفاضلة ، رسول الأحلام ، يصرخ بأعلى صوته أن الغلاء فاحش والموظفين تعساء والعالم منحل ، فيكون مصيره قسم الشرطة لأنه « مجنون » ! وفى قصة «دنيا الله » يجلس عم إبراهيم على شاطئ أبو قير وقد بدا أنه انطلق من أغلال الهموم وأنه يحلق فى حلم ... القصة هنا — فى هذه القصص الثلاث — تبدو كلها كما لو كانت حلماً، بل يبدو أن الفنان

يصوغ نسيجها الأساسى من مادة الحلم ، كمرآة صادقة لبشاعة الواقع . كما أن الفنان يصوغ أزمة التناقض بين الحلم والواقع فى الشخصية الإنسانية من نسيج « الانهيار » النفسى الحاد الذى يحطم شخصية حنظل تحت وطأة الكوكايين ، ويحول الشخصية العادية إلى مندوب فوق العادة ، إلى إسماعيل بك الباجورى ، إلى إنسان يصفونه باللطف . . وهكذا يلح نجيب محفوظ على عنصر « الانهيار الداخلى » فى تكوينه للوجه الاجتماعى من التراجيديا الإنسانية الكبرى . فإذا قال حنظل « كنت قويًّا فضعفت، وبياعاً فأفلست، وأحببت فتلوعت، وأدمنت ، ثم تسولت » لا يكون هذا اللحن الجنائزى إلا تمهيداً للسمفونية الحزينة الكبرى « وشعر بضعف وتقزز وغثيان ، ووحدة فى الأعماق ، وخوف » .

وتؤدى أزمة التناقض بين الحلم والواقع إلى موقف الشك العميق فى طبيعة الوجود (وهو موقف مختلف تماماً عن موقف كمال فى الثلاثية) فالواقع يمسى نوعاً من الحلم ، والحلم يصبح نوعاً من الواقع ، وهكذا يطفو من أعماق نجيب محفوظ وعلى سطح وعيه ، ذلك الموقف البرجسونى القديم الذى نشره فيما سبق بكتاباته الفلسفية ، وبعض صفحات الثلاثية . إذ هو يصوغ الكثير من أقاصيص « دنيا الله » فى حدود هذا المعنى : أليست الأحلام شيئاً واقعياً يحدث لنا بالتجربة ، ويؤثر فى سلوكنا العملى ؟ . . والواقع ، أليس هو الإطار الخارجى من الأحداث والمواقف ، الذى يضم داخله أحلامنا ؟ أليس الواقع أسيراً لهذه القشرة « العاقلة » التى ندعوها وعياً ، ويتبقى بعد ذلك الجزء الكبير من عالمنا ، الذى يدعوه فرويد باللاوعى ، والذى يجعل من واقعنا حلماً ومن أحلامنا واقعاً ؟ وتغدو « الحقيقة » بين الحلم والواقع شيئاً واحداً ذا وجهين ، شيئاً « يحتمل » كل شىء ، ولا يكاد « يجزم » بشىء (ومرة أخرى ، هو موقف بعيد الشبه عن موقف كمال ، كما سندلل على ذلك بعد قليل). كمال عبد الجواد كان مرتاباً فى جزئيات الواقع ولكنه لم يناقش قط هذا الواقع ككل ، كوجود . لقد ناقشه من زاويتى الحياة والموت ، الوجود والعدم ، ولكنه لم يناقش قط طبيعة هذا الكون . أجل ، كانت له اهتماماته الميتافيزيقية التى مرغته بين المثالية والمادية فى مختلف مستويات كل منهما ، لكنه لم يصل قط إلى الريبة فى شكل هذا الوجود ومضمونه : ما معنى أن يكون ماديًّا أو غير ذلك، ما معنى أن يكون واقعاً أو حلماً أو الاثنين معاً ؟

إن هذه التساؤلات تؤدى بدورها إلى الصورة الثالثة لمعنى الحلم فى « دنيا الله » وهو الرؤيا الحدسية ، التى جعلت ضابط المباحث فى قصة ضد مجهول. « ظل ساهراً يفكر ونازعته رغبة فى الهرب إلى عالم شعره الصوفى . حيث الهدوء والحقيقة الأبدية. حيث تذوب الأضواء فى وحدة الوجود العليا » ، كما جعلت الكهر بائى فى قصة « موعد » يرى نفسه طليقاً يجوب الآفاق « فوق طيارة تحلق فى الفضاء فى سفينة تمخر عباب المحيطات ، على مركبات لا حصر لها ولا عدد . ينطلق من غابة إلى بحيرة ، ومن جبل إلى سهل ، يخوض الرياض والرمال والمدن ، يجوب مناطق حارة ينصهر بها الحديد ، وبقاعاً متجمدة تتجمد فيها النيران . ويرى من الناس أشكالا وألواناً » .

وليس غريباً بالطبع أن يكون « الموت » هو القضية الأساسية فى القصتين السابقتين ، النهاية العبثية والأم الشرعية لليأس . لذلك يعود الحدس ، وكافة وسائل التصوف ، سيداً للموقف الميتافيزيقى ، بعد ما أعلن العلم أن الأمر يخرج عن دائرة نفوذه . فاختلاط الواقع بالحلم هو البناء التعبيرى للرؤية الحدسية . والمريض إذا بحث عن ولى الله فى قصة « زعبلاوى » فإنه لا يعثر عليه إلا إذا تخدر وغاب عن الوعى « ضاعت ذاكرتى ، اختفى المستقبل ، ودار بى كل شىء ، ونسيت ما جئت من أجله . . وفى أثناء نومى حلمت حلماً جميلا لم أحلم بمثله من قبل . حلمت بأننى فى حديقة لا حدود لها ، تنتثر فى جنباتها الأشجار بوفرة سخية فلا ترى السماء إلا كالكواكب خلال أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم . وكنت مستلقياً فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ ، ورشاش نافورة صاف ينهل على رأسى وجبينى دون انقطاع . وكنت فى غاية من الارتياح والطرب والهناء ، وجوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف فى أذنى ، وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسى . وبيننا وبين الدنيا ، فكل شىء حيث ينبغى أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ . وليس فى الدنيا كلها داع واحد للكلام أو الحركة ، ونشوة طرب يضج بها الكون . ولم يدم ذلك إلا فترة قصيرة فتحت بعدها عينى . أخذ الوعى يلطمنى كقبضة شرطى » .

ويحق لنا الآن أن نتساءل : هل تحول نجيب محفوظ عن منهجه العلمى وفكرته المادية فى « أولاد حارتنا » إلى منهج ميتافيزيقى وفكرة مثالية ورؤية حدسية فى « دنيا

الله » ؟ الحق أن السؤال يتضمن تجاهلا ، لما كان عليه هذا الفنان من تطلع ميتافيزيقي في « أولاد حارتنا » لم يصبه تعديل في « دنيا الله » ، وإنما أصبحت وجهة النظر أكثر رحابة وعمقاً . ولو أنها تحولت إلى رؤية ميتافيزيقية محض ، لما كانت دنيا الله عالماً مأساوياً كما يراها نجيب الآن .

« أولاد حارتنا » صياغة علمية وميتافيزيقية في آن واحد ، لمأساة البشرية . لذلك تفوح منها رائحة المأساة على الطريق ، وتنتهي بالتفاؤل . كان الفنان يرى أن الشر الاجتماعي ، الصراع الطبقي ، سوف يحل بالاشتراكية . ويتفرغ الإنسان حينئذ لمأساته الأزلية ، فيحل مشكلة الموت بالعلم ، ويصل إلى الله من نفس الطريق. لم يكن الله عنده قوة مفارقة للوجود ، وإنما كان سر هذا الوجود ولغزه ، الذى ندعوه يوماً بالمطلق ، ويوماً آخر بالحتمية ، وهكذا . هذه المزاوجة بين مأساة المجتمع ومأساة الوجود ، صاغتها « أولاد حارتنا » في إطار الحل الاشتراكي لمأساة المجتمع الطبقي الذى يستوجب النضال الثورى . كما صاغتها في إطار التطلع الميتافيزيقي إلى حقيقة هذا الوجود الذى يستوجب التساؤل المستمر . وكان الأثر العام للعمل الفني ككل ، هو التفاؤل الشديد بمستقبل الإنسان .

نجيب محفوظ في « دنيا الله » يصر على حل المأساة الاجتماعية من خلال أحلامه الإنسانية في عالم أجمل وأفضل . كما يصر على التطلع الميتافيزيقي إلى مأساة وجوده . ومع ذلك فنحن ننتهي من التجوال في دنيا الله ، أو عالم نجيب محفوظ الجديد ، والمرارة تملأ حلوقنا بطعم المأساة وضراوة القلق وعنف الشك والارتياب ، فلا تصيبنا قطرة من تفاؤل ولا نسقط في هاوية اليأس .

ذلك أن الفنان ما يزال على وعى عميق بقيمة العلم في حياتنا الاجتماعية ، وأنه قادر على حل الكثير من القضايا المعلقة في سماء واقعنا اليومى . غير أن هذا الإيمان الكبير بالعلم والمنهج المادى في المعرفة ، سرعان ما يهتز في لقاء قضية القضايا ، لا معقولية الوجود والمصير العبثي . لذلك يزداد التطلع الميتافيزيقي لدرجة الالتجاء إلى الحدس والارتياب في طبيعة الوجود التي تقع على الحافة الحادة بين الحلم والواقع. وتنزوى محنة المجتمع كمشكلة فرعية أمام بشاعة المأساة (الأصلية) هذه المرة ، لذلك تعالج المشكلة الاجتماعية عبر القضية الكبرى لا كمشكلة قائمة

بذاتها . كما أنها تنبع من إحساس إنسانى بتعاسة الإنسان فوق هذه الأرض (أى ما دامت المأساة هى التعريف الوحيد الذى ينطبق على حياتنا «فيجب» أن نعيش أيامنا فى حالة طيبة) . ومن هذا الإحساس تنبع معالجة الكاتب لمأساة المجتمع من المستوى الإنسانى العام والمطلق .

وهكذا يزاوج نجيب محفوظ بين العلم والحدس فى رؤياه الفنية ، وهو امتداد كما قلت لمنهجه السابق ، إذ هو لا يحيط الكون بسياج مادى خاضع لجبرية مطلقة ، ويصمت ، أو يظل يثرثر فى قضية الصراع الاجتماعى . إنه يثير من جديد قضية العلاقة بين الإنسان والله ، الإنسان والوجود ، جنباً إلى جنب العلاقة بين المأساة والمجتمع . ثم يضيف أن قضية العلاقة بين الإنسان والله هى القضية الأساسية فى الوقت الراهن « بعد أن استقرت الاشتراكية فى هذا العالم » . هذا التزاوج بين العلم والحدس فى دُنيا الله يكسب المأساة طابعاً عميقاً ، لا يستدر منا الدموع ولا الضحكات التى كالدموع ، وإنما يتركنا فى حيرة بعيدة تماماً عن التفاؤل ، ولا تقترب كثيراً من اليأس . وأنا أعد هذه الحالة السيكلوجية ذروة المأساة .

هذه المزاوجة الفكرية التى تتضح فى أزمة التناقض بين المجتمع والكون ، وبين الإنسان والمجتمع ، وبين الإنسان والكون . ثم بين الحلم والواقع ، وبين النسبى والمطلق . . إلى بقية هذه التناقضات التى نلتقى بها فى دنيا الله ، كانت تلتقى هى نفسها بمزاوجات مماثلة فى البناء التعبيرى . فقد صيغت الشخصيات من الداخل والخارج ، بسماتها الفردية الخاصة ، ودلالاتها الرامزة ، ورسمت الأحداث وفق اتجاه يجعل من الأقصوصة موقفاً بالمعنى الفنى ، ويجعل من المجموعة كلها وجهة نظر بالمعنى الفكرى . والتزاوج بين الموقف ووجهة النظر ، هو الذى أعطى هذا العمل الكبير صفة « الرؤيا » الفنية . وهى صفة معاصرة تطلق غالباً على الشعر ، وإطلاقنا لها على دنيا الله أو عالم نجيب محفوظ الجديد ، ليس من قبيل المجاز ، وإنما لكونها تتسم بالكثير من خصائص الشعر . فمنذ « اللص والكلاب » ونجيب محفوظ يتجاوز بلغته وأخيلته وصوره قضية الفصحى والعامية التى شغلت جميع الدارسين لأدبه ، إذ كان ثمة تناقض بين البيئة والشخصيات الشعبية ، وهى الخامة المالئة لأعماله الفنية ، وبين اللغة الخالقة لهذه البيئة ، الصانعة لهذه الشخصيات .

غير أن هذه المرحلة الحديثة فى تطور نجيب الفنى تقول شيئاً جديداً . تقول إن استخدامه الخجول قديماً لبعض اللفظات العامية ، وتقعره الكلاسى فى استعمال اللغة العربية بات غير ذى موضوع . فقد تجاوز فى إنتاجه الجديد مشكلة الفصحى والعامية، بأن جاءت لغته مزيجاً عفوياً (والعفوية هنا بالغة الأهمية لأن التعمد يفسد العلاج الفنى ويبرز التناقض أكثر فأكثر) من خصائص التركيب المصرى واللفظة العربية والشحنة النفسية والومضة الذهنية والتعبيرات المتأثرة بالأدب الغربى ، وأدوات التعبير الأخرى من سرد وحوار ومونولوج داخلى وأحلام، جميعها أسهمت فى بناء لغة جديدة فى أدب هذا الكاتب جعلت من قضية الفصحى والعامية على المستوى الفنى قضية بائرة ، وأحلت مكانها قضية اللغة الفنية التى تشكل عنصراً خطيراً فى بناء الرؤيا الفنية للكاتب التى يدعوها الشعراء فى قصائدهم بالرؤية الشعرية وندعوها فى الأدب النثرى المشبع بالشعر ، بالرؤيا الفنية فحسب . ليس معنى ذلك أن هناك لغة شعرية (كمجموعة مختارة من الجمل والألفاظ والحروف) وإنما هناك فهم جديد لوظيفة اللغة . فبعد أن كانت أداة للتعبير أضحت هى نفسها جزءاً من التعبير . لم تعد وسيلة، وإنما هى تشترك فى غائية العمل الفنى ككل ، بإسهامها الخلاق فى بناء ما ندعوه بالرؤيا الفنية للكاتب .

والرؤيا الفنية ليست طلسما من طلاسم كتب السحر ، كما أنها ليست شيئاً بسيطاً على الإطلاق . إنها — كما قلنا — جماع الأقصوصة كموقف فنى ، ووجهة النظر الشاملة التى تحصل عليها من مجموعة القصص بكاملها . وليس هذا التعريف إلا تبسيطاً للأمور .

فى دنيا الله يخطط الفنان لرؤياه هكذا : يخصص حوالى نصف المجموعة لمأساة المجتمع فى إطار الحرمان من الخبز أو الجنس أو المعرفة أو كلها مجتمعة . ثم يعود فيركز هذا الإطار الرحب فى إطار أكثر تحديداً هو «الحرية» بمعناها الشمولى الواسع ، الذى يتضمن إشباع الاحتياجات الأساسية للبشر . ثم يضيف أن إشباع هذه الاحتياجات هو الوسيلة الوحيدة لإسعاد الإنسان هذا العمر القصير الذى يبدأ بلا مبرر وينتهى بفاجعة . ويخصص النصف الآخر من المجموعة لتأكيد لامعقولية البداية وبشاعة المصير ، لا لنهوى إلى حضيض اليأس ، وإنما لكى

نرتفع بتلك المرحلة القصيرة – بذلك الحلم – بين البداية والنهاية ، إلى مستوى إنسانى جدير بالحياة . ويهمس لنا فى قصة « ضد مجهول » بأن (مجرد الوجود فى الحياة) يستحق أن نفرح به ، وأن نعيش من أجله . إن الموت يهدد جميع الشخصيات ويحير بصمته العلم والدين والفلسفة ، يزلزل « كافة القيم فى الحياة » ، « حتى الإيمان الراسخ ينهزم » ، أى أن العالم الداخلى ينهار ويتحلل (وهذه هى الأقصوصة كموقف فنى) ، ثم يبزغ دور الفنان فى بناء العالم من جديد « فى الحب والشعر والوليد » كما يتخيل ضابط المباحث وهو يكافح المجهول الذى يسلب الضحايا حياتهم ، كما يهب الحياة لذلك الذى تنتفخ به بطن زوجته فى نفس اللحظة . هذا البناء الجديد للعالم هو جوهر الرؤيا الفنية عند الكاتب . ولكن ، ما هى تفاصيل هذا البناء ؟

* * *

فى قصة « جوار الله » يصل إلى علم عبد العظيم أن عمته تحتضر تحت وطأة الشلل « فاستغرقه التفكير فى الحال التى سقطت بها العمة نظيرة . ما أشبهها بموت أبيه ، وموت جده من قبل ولعل حينه إذا حان أن يجىء على نفس الحال ، ا لها من ميتة سريعة لا يدرى أحد عنها شيئاً » ، « أما أبوه فمات فى الستين دون زيادة فلا قاعدة هناك يركن عليها ، والأمر لا يعدو أن يكون طيشاً وعبثاً » ومع ذلك يهتم عبد العظيم وشقيقته اهتماماً كبيراً بالميراث حتى إنه يمشى فى الجنازة ولا يفكر إلا فى الميراث . بل ينتهى كل شىء فى هذا الصدد قبل أن تنتهى الجنازة ، فالمحامى يقول كل شىء ، والسمسار يشترى البيت الموروث . والمرحومة لم يكن قد استقر مقامها الأبدى بعد . حقاً ، كان وجهها الشاحب وهى تحتضر يذكره باحتضار أبيه فيثير أشجانه ، وقربها منه آلمه أشد الألم « كأنه حجر مغروس فى جنبه » . ولكن الأطفال والبيت والزوجة والمستقبل ، كلها كانت تواسيه حين يعود يائساً من موت عمته ، بل كانت البهجة تخترق قلبه أحياناً فلا يذكر سوى الهناءة التى يعيش فى ظلها مهما ضؤل المرتب واستدان أجر المعطف . . . إلخ . وازدادت هذه الهناءة أحياناً أخرى كلما فكر فى الميراث المنتظر ، حتى إنه لم يجد فى إحدى اللحظات ما يتسلى به إلا التفكير فى هذا الميراث . ولكنه قبل أن يوسد عمته منامها الأخيرة مضى « إلى القبر المفتوح ووقف عند رأسه مذعناً لرغبة غامضة

أقوى من الخوف الذى لم يصده . كان القبر ذا منامتين ، واحدة للرجال وواحدة للنساء ، وأرسل طرفه الحائر نحو منامة الرجال ، رآهم صفاً مترامياً إلى الداخل على رأسهم أبوه الذى استدل عليه بموضعه وبلون كفنه الكموني المقلم ، وتلاه أخوه ، ثم جده . وثقل قلبه جداً . وضغط الانقباض على أضلعه ضغطاً غير محتمل لكن عينيه تحجرتا فلم تذرفا دمعة واحدة . وامتلأت خياشيمه برائحة ترابية نافذة كأنما تصدر عن الفناء نفسه ومرت لحظة مات فيها كل شيء فلم يعد للأمر قيمة ولا معنى . وشعر بيد توضع على كتفه فالتفت فرأى الحاج وهو يشير إليه أن يتخلى عن مكانه للدافنين ، وسرعان ما تراجع . وبدأ العمل فحمل الجثمان ليودع مقره الأخير وانبعثت آيات من صوت كئيب كأنما ينبعث من خزانة للأحزان . وبدأ التلقين فى رتابة مخوفة مضجرة ، ألقته حناجر أشباح شائهة ، فحلت به جملة ألغاز الأبد . وقال عبد العظيم لنفسه : يا لها من أسئلة ولكن كيف يتاح الجواب لمنفرد بظلمة القبر » . راح عبد العظيم يساوم السمسار على بيع البيت ، وخياله يسرح فى ظلمة الفناء ، حتى « بدا كأنه يعجب من كثرة القبور » وعند ما زين له السمسار نتائج البيع بأنه سوف يكون الوارث الوحيد ، ما دامت شقيقته تسلم له قيادها ، أخفى عينيه عن صاحبه وعن القبور « بالنظر إلى الأرض » ! وعند ما أجاب على السمسار بالموافقة وهو يغادر ســاحة الفناء لوح الرجل بذراعه كأنما يقول : اتفقنا « فانطلقت ذراعه فى الهواء ، كشاهد من آلاف الشواهد القائمة حوله فوق القبور » .

هذه الأقصوصة تثير ـ من جديد ـ قضية الموت فى عالم نجيب محفوظ . فهو إما أن يتم بالشلل المفاجئ أو الحبل المجهول أو حوادث الطريق ، أو أى من هذه المفاجآت الفاجعة . ثم يقترن بشيء آخر لا يفارقه ، هو الحب والشعر والوليد عند ضابط المباحث ، وهو الطفلة لولو عند جمعة الكهربائى ، وهو الميراث والأطفال والزوجة والمستقبل لدى عبد العظيم ، وهو النجاة أو الخلاص بين جدران المسجد لسكان حى البغاء دون الشيخ عبد ربه . وهكذا نستعيد نهاية الثلاثية : كمال يشترى رباطاً أسود للعنق استعداداً لليوم الحزين (وفاة أمينة) وياسين يشترى قماطاً لوليد ابنته كريمة ، بينما والد الطفل القادم وعمه (عبد المنعم وأحمد)

فى معتقل الطور . أحدهما استطالت لحيته من الداخل أكثر من الخارج، والآخر يتغنى بأنشودة الثورة الأبدية . بينما يقطع كمال مرحلة الشك المريرة ليبدأ مرحلة جديدة لا تحل الأزمة وإنما تبلورها فى الثورة الأبدية ، فى منهج الانطلاق اللانهائى .

الثورة الأبدية هى التفتح المستمر على كافة جوانب الحياة والموت ، هى التفكير فى الزوجة والأطفال والميراث ، والقلق على المصير الذى ترسمه الذراع عند ما تلوح كأحد شواهد القبور . ويخلق الجو الشعرى خلقاً فى غمرة العواطف الجياشة المتضاربة ، وفى حمأة الانفعال العنيف وسط الظلام ، وعلى جناح الخيال فى زورق الأحلام . ولا تعود اللغة أداة للحوار أو السرد أو المنولوج، وإنما تغدو عنصراً ثورياً من عناصر الثورة الأبدية فيشارك الموت أخيلته ويمنح الحياة مباهجها سواء بسواء، كمشاركته الشخصية فى تكوينها الإنسانى والرمزى، والحدث فى حركته المادية ودلالته المحورية .

الثورة الأبدية ، أيضاً ، هى الاستسلام والتمرد على الجبار الذى يقود عم إبراهيم من المسجد إلى السجن، ويسوق شلضم من الحلم إلى القسم، ويرغم « أبو الخير » — على مواجهة المصير . الجبار هو الشخصية التى لا ترى إلا لماماً ، ولكنها — كالموت تتصدى لروعة الحياة ، لمجرد الوجود فى الحياة ، لأحلام الحياة . الثورة الأبدية هى الانطلاق الكامل من أغلال الحلم والواقع ، والتخلص التام من أسر « القولبة » أو التقولب الذى لا يصنع سوى تجميد الحياة فى إطار من الحتمية الصارمة . لهذا وقعت مأساة أبو الخير فيما يشبه المصادفة ، فقد غلبه النعاس ذات ليلة فى مخزن الغلال بدوار سيده الجبار ، وفى الظلام الدامس «أى مكان ؟ أى زمان ؟ » أحس بحركة اعتداء وحشية من جانب الجبار على جانب غاية فى الضعف هو شرف زنوبة بنت عليوة . من يكون هذا المعتدى ؟ هو « عبد الجليل ، الجبار ، السلطة ، القانون ، الحياة والموت » بهذه الكلمات القليلة ، أفصح الفنان عمن يكون الجبار الذى يتراءى لنا فى صور عديدة بكثير من التقمص ، هو رمز مفتوح لكافة الاحتمالات ، فما أن تلوح بخاطرنا معانى السلطة والقانون ، وبعبارة أدق معنى الحرية ، حتى يدهمنا أبو الخير بأن « الذنب ذنبه هو لا ذنب الجبار الذى لا يسأل

عما يفعل » ويحس بأن الورطة ورطته هو لا ورطة زنوبة وحدها ، بل « نسى زنوبة وانحصر تفكيره فى وجوده غير المبرر فى هذا المكان ». وعلى الفور تذكر العباسية فى قصته « ضد مجهول » وكيف كانت رمزاً بيناً شاملا للكون ، كما كان الحبل المجهول رمزاً واضحاً للمصير . وهنا يمكن القول بأن مخزن الغلال هو الكون (حيث الزمانُ نوع من المكان والمكان نوع من الزمان) كما يقول سلامه موسى فى يوتوبياه « خيمى » بكتابه « أحلام الفلاسفة » أو كما يتساءل نجيب محفوظ فى الأقصوصة : « أى مكان ؟ أى زمان ؟ » . ويمكن القول بأن « أبوالخير » هو الإنسان ، وأن الجبار هو المجتمع بقيمه وسلطاته وقوانينه، المجتمع الذى لا يسأل عما يفعل . وأن وجوده غير المبرر فى هذا العالم هو الذى أدى إلى أزمة التناقض بينه وبين المجتمع الجبار ممثلا فى السلطة ، وموقفها من الحق والعدل والحرية . وتنتهى الأزمة لمصلحة الجبار والزيف والشر واللامعقول، فلا يفلت الإنسان من قبضة الجبار ويعود صاغراً ليلقى مصيره غير العادل وغير المبرر ، تماماً كوجوده منذ البداية . أى أن تكون مأساة وجوده ومصيره (اللامعقول والموت) إطاراً تراجيدياً لمأساة حياته التى قضاها هائماً على وجهه ، هارباً من سطوة الجبار وجبروته .

ويمكن تفسيرها على وجه آخر ، كأن يكون الجبار هو الشخصية التى ذكرت أننا نلتقى بها كثيراً فى دنيا الله ، كناية عن الموت والمجهول . . . إلخ. غير أن هذا التفسير يجمد العمل الفنى ولا يمنحه رحابة التفسير الأول بالرغم من تعقيده وبساطة الآخر .

التفسير الأول يتخذ لنفسه شكلا مركباً لأنه يتكون من مجموعة مختلفة من أبعاد المأساة، فلا معقولية البداية تخلق وجوداً غير مبرر ،وعبثية المصير تخلق من الموت نهاية بشعة ، ولا يبقى للإنسان إلا أن يهيم على وجهه فيما بين البداية والنهاية . تنهد أبو الخير وسأل صاحبه إذا كان يمكنه أن يعلن الحقيقة ، وهى أنه برىء من الجريمة المنسوبة إليه، ويعلن أن الجبار هو المجرم (وهو هنا يتجاوز بطل كافكا فى « القضية» إذ لم يعد متهماً فى قضية مزيفة أو غير قائمة أصلا ،

وإنما هو يعرف أن ثمة جريمة اشترك فيها بوجوده غير المبرر. إنها مزاوجة بين كافكا وكامى ، بين « السجين » و « الغريب » مضافاً إليها الرمز الاجتماعى الملح على وجدان نجيب محفوظ كأن يكون الجبار هو السلطة الاجتماعية القاتلة للعدل والحق والحرية) وأن يكون هيام «أبو الخير» على وجهه تجسيداً لهول الثورة الأبدية ، ثم تكون عودته بنفسه ليلقى المصير ، قمة هذه الثورة ورمزيتها مهما تهامس الناس قائلين : ضاع أبو الخير ، انتهى أبو الخير .

سأل أبو الخير صديقه إذن عما إذا كان فى استطاعته أن يعلن الحقيقة فينجو فما كان من صاحبه إلا أن هز رأسه محذراً وقال :

« — يقتلونك ولو فى المحكمة .

فتساءل فى حيرة :

— والعمل ؟

— اختف .

— طول العمر ؟

فرفع الرجل رأسه إلى السماء دون كلام ، فقال أبو الخير :

— الولية والبنت فى القرية تحت رحمة الجبار بلا معين .

— فكر فى حياتك .

فتنهد فى كرب شديد وتساءل :

— أين القانون ؟

فضحك صاحبه ضحكة جافة وقال :

— « تجده نائماً فى بطن بطيخة . . »

هذا الحوار الدقيق يشى بأنه إذا كان المجرم هو القاضى « فلا أمل » فى النجاة ، لا أمل فى استخلاص « القانون » من بطن بطيخة . هذه الدقة نفسها تصاحب الحوار التالى بين « أبو الخير » والرجل الآخر :

« — جريمتى أننى رأيت جريمة الآخر .

— لِمَ نمت فى المخزن ؟

— أمر ربنا »

وعلى التو نذكر عم إبراهيم فى قصة « دنيا الله » حين سئل : لماذا سرقت ؟ فأجاب : الله ! . أولئك هم أنبياء نجيب محفوظ ، هم بناة رؤياه الفنية ، هم بناة ثورته الأبدية . هم مجموعة من اللصوص والقتلة والمومسات والمشعوذين والأبرياء ، ليقوموا فى بكائياتهم وحزنهم الجليل ويأسهم الرائع ومخاوفهم وهيامهم على وجه الأرض إلى بقية هذه الانفعالات اللانهائية ، ليقوموا بدور « العاطفة » كتجسيم فنى لدور « الفكر » الذى يتبلور فى المصير واللامعقول والمجتمع إلى بقية الجوانب الفكرية . أى أن الفنان يصوغ أفكاره فى الأطر الوجدانية ، لتلتقى الأقصوصة ، « كموقف » فنى مشبع بالعاطفة ، بـ « وجهة النظر » المليئة بالفكر . وقد كان هذا التعادل الغريب بين الفكر والعاطفة ، بين التخطيط العقلانى والانطلاق الشعورى العفوى ، كان سرًّا جوهريًّا لهذا التوازن البارع فى إرساء الكاتب لأعمدة رؤياه الفنية ، لانبثاق ثورته الأبدية . كان أبو الخير « من شدة الخوف تجمد قلبه فلم يعد يخفق بالخوف . ومن شدة الألم لم يعد يشعر بالألم » ، هذا الفيضان الروحى العميق الجذور فى الشخصية الإنسانية ، كان موازياً لحركة الفكر الصارمة الراسخة فى شخصية «أبو الخير» الثانية التى جعلته « يشق طريقه بعيداً عنهم ماضياً نحو مصيره ، وتابعته الأعين وهو يبتعد رويداً رويداً حتى لم يبق منه إلا ما يبقى فى الخاطر من حلم . وهزوا الرءوس وقالوا: ضاع الرجل . انتهى أبو الخير . . » .

غير أن « أبو الخير » لم ينته قط ، عم إبراهيم لم يسجن قط ، وإسماعيل الباجورى لن يدخل مستشفى الأمراض العقلية . إن هؤلاء الأنبياء جميعاً ما يزالون يجدّون فى صياغة الثورة الأبدية لنجيب محفوظ ، فهى إذا كانت إصراراً على مواجهة المصير وتحدى اللامعقول ، والخروج من دائرة الحتمية المغلقة إلى منطقة الاحتمال المفتوحة ، وهى إذا كانت إلحاحاً متصلا على أن « مجرد الوجود فى الحياة » يلزمنا بأن نعيشها فى صورة طيبة ، وأن نعمل من أجل ذلك ، فإنها أيضاً تجعل من « مجرد الوجود فى الحياة» سبيلا إلى التطلع الميتافيزيقى . لذلك كانت قصة « زعبلاوى » فى « دنيا الله » امتداداً لقصة الجبلاوى فى « أولاد حارتنا » .

كانت « أولاد حارتنا » كما قلت فى فصل سابق إضافة فكرية ضخمة ، قبل أن تكون إضافة فنية ، على غير ما يرى بعض النقاد . هذه الإضافة هى التفرغ لمشكلة العلاقة بين الإنسان والله ، بين الوعى البشرى ولغز الوجود الإنسانى . وأن حل الصراع الاجتماعى عبر التاريخ بواسطة الاشتراكية (توزيع الوقف بالتساوى على أهل الحارة) كان إيذاناً ببداية الصراع المرير مع سر الوجود . وقال نجيب محفوظ فى ذلك العمل الكبير ، إن البشر جميعاً سيتحولون إلى سحرة (علماء) وقد يصلون إلى حل اللغز (إلى معرفة الله أو سر الجبلاوى) . وأولاد حارتنا يظلون حائرين بشأن الجبلاوى : هل هو موجود أصلا أم لا ؟ ويقوم عرفة بمحاولة اغتياله (كشف السر) ومع ذلك فالجبلاوى يشيع أنه راض عن عرفة وأنه يحبه ، وأنه هو وأمثاله سوف يعرفونه على حقيقته يوماً ما .

والدلالة هنا غاية فى الوضوح ، فالعلم قد حل مأساة البشرية على الصعيد الاجتماعى بالاشتراكية ، والمعرفة أيضاً فى طريقها الطويل سوف تنتصر ، سوف تكشف السر العظيم ، وتصل إلى الله ، إلى الحقيقة ، إلى قلب الوجود . وكأنى بنجيب محفوظ يعيد صياغة الأسطورة اليونانية القديمة ، أسطورة الوحش الرمزى الرابض عند مدخل المدينة يلقى أسئلته على كل من يهم بالدخول ، ويلتهم كل من لا يحل اللغز ، حتى « جاء شاطر وعانق الخطر » كما يقول الشاعر ، وحل اللغز ، ولم تكن سوى بداية المأساة . أما نجيب محفوظ فقال إنها بداية الحياة والعودة إلى الفردوس المفقود .

قصة زعبلاوى هى امتداد لقصة الجبلاوى لأنها صياغة جديدة لذلك التعطش الميتافيزيقى الخالد فى النفس الإنسانية ، ذلك التطلع الأبدى إلى المجهول والمطلق ، إلى سر الوجود ولغز الكون ، ذلك التشوق الدائم إلى شىء لا ندرى عنه شيئاً ولا ندرى له كنهاً ، شىء — بالجملة — لا ندريه ! « الداء الذى لا دواء له عند أحد » كما يهتف بطل أقصوصة « زعبلاوى » . إنه رجل أصيب بمرض لم يعرفه العلم ولا العقل ، وقد سمع منذ الطفولة بأحد أولياء الله يدعى زعبلاوى تخصص فى علاج هذا المرض الوحيد المستعصى . وهذا هو أول الخيط الذى يستدرج به الفنان ، المتلقى ، إلى أعماق شخصيته الرمزية . فالرجل يسأل الدين عن مكان

زعبلاوى ، فيجاب فقط بأنه كان « معجزة » ، ويسأل بعض الناس فى غمرة ذهول حياتهم اليومية فيكتفون بوصفه بأنه كان « دجالا » ويجيبه بعض العقلاء : لماذا لا يستعين بالعقل ؟ ويعطف عليه آخرون بقولهم إنه يندس بين الشحاذين أحياناً فلا يميز من بينهم . وصاح أحدهم « الرجل اللغز ! يقبل عليك حتى يظنوه قريبك ويختفى فكأنه ما كان » ، وثالث يترنم فى وصفه « هو الطرب نفسه ، وصوته عند الكلام جميل جداً ، ما أن تسمعه حتى ترغب فى الغناء ، وتهيج أريحية الخلق فى صدرك » فإذا تساءل من جديد :

« — وكيف يشفى من المتاعب التى يعجز عنها البشر ؟ .

— هذا سره ، ولعلك تظفر به عند اللقاء » .

وهناك شبه إجماع على أنه « حى » وإجماع مماثل على أنه قد يحضر الآن ، وقد لا يرى حتى الموت .

وقبل أن نمضى فى الصياغة التحليلية لهذه الأقصوصة الكبيرة ، ينبغى أن نشير إلى الدور الهام الذى يسنده المؤلف إلى « بيت الله » فى هذه المجموعة من القصص . فهو المكان الذى يهرع إليه عم إبراهيم يسكب فيه من ذات نفسه الشىء الكثير الذى ينوء به كاهل البشر جميعاً . وهو المكان الذى يلوذ به سكان درب الفساد فيخلصون من الفناء ، وهو المكان الذى كان يعتقد أن يوجد به زعبلاوى . ولكنه لا يوجد به ! لماذا ؟ أليس هو الله ، كما تومئ الإشارات العديدة السابقة ؟ أليس هو المطلق والمجهول الذى بحثت عنه شخصيات دنيا الله فى كتب التصوف وتحضير الأرواح ؟ لماذا لا يوجد إذن فى بيت الله ؟

لو كان الأمر هكذا ، لكان عم إبراهيم وسكان درب الفساد آلهة ، أو صوراً من زعبلاوى . أو لكان زعبلاوى نبياً وصورة من عم إبراهيم وسكان حى البغاء . ولكن عم إبراهيم وأولئك التعساء وإسماعيل الباجورى وأبو الخير ، أنبياء فحسب . هم رسل الفنان ، ومهمتهم بناء رؤياه الفنية على ساحة صلبة من الإيمان بالقيم الإنسانية تتخذ رمزاً لها « بيت الله » . ثم يجىء زعبلاوى أو الله ، تكملة لذلك البناء الشامخ . قد لا تخضع جزئيات الأقاصيص جميعها لهذا التفسير ، ومع ذلك تبقى الخطوط العريضة تبحث لها عن خريطة محددة ، فلا تجد سوى هذه الثورة الأبدية التى ينطلق منها نجيب محفوظ فى بناء رؤياه .

البناء ليس جدراناً صلبة من مادة الفكر فحسب ، وإنما كما قلت هو التجسيم الفنى لمجموعة هائلة من العواطف والمشاعر والانفعالات. بل يكاد يكون الفكر هو الشكل والانفعال هو المضمون ، إذا لم يكن العنصران شيئاً واحداً متفاعلا مليئاً بالصراع والنبض الحى . فإذا كان زعبلاوى هو الله ، هو الفكرة أو الحقيقة المطلقة ، هو وجهة النظر التى يصوب إليها الكاتب عدسته ويبنى منطقه فى التفكير ويعيد صنع العالم أو خلقه ، فإن البحث عن هذه المعانى جميعها طريق ملىء بالأشواك والأهوال « هذا العذاب من ضمن العلاج » كما يقول أحدهم للباحث عن زعبلاوى. هذا العذاب هو « الأقصوصة كموقف فنى » هو العنصر الانفعالى ، الشعورى، العاطفى الذى يتفاعل مع العنصر الفكرى فى وحدة جدلية عميقة تتيح لرؤيا الثورة الأبدية أن تنجلى وتتضح . إن العذاب هو السبيل الوحيد إلى زعبلاوى فلم يعد كائناً فى ذلك البيت الأسطورى (كما كان فى أولاد حارتنا) ولم يعد قاطناً بين أسوار المعمل (كما كان يعتقد عرفة وحنش) . . . « هذا الرجل العجيب يتعب كل من يريده ، كان أمره سهلا فى الزمان القديم عندما كان يقيم فى مكان معروف ، اليوم الدنيا تغيرت ، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى بها الحكام بات البوليس يطارده بتهمة الدجل ، فلم يعد الوصول إليه بالشىء اليسير ، ولكن اصبر وثق بأنك ستصل » . فإن كانت هناك بعض الجزئيات الصغيرة ، تفلت من تصورنا الشامل للعمل الفنى ، فما ذلك إلا الرداء الواقعى الذى يكسبه لوناً قريباً من الأذهان والوجدان .

إن هذه الجزئيات « الواقعية » هى التى تعمق المعنى « الرمزى » لجوهر العمل الفنى ، فأن تكون العاطفة أو الانفعال أو الشعور مضموناً للبناء الفكرى ، يكون الشعر بظلاله وصوره وأنغامه هو إطار هذه العاطفة ، فلا نستغرب أن يكون اللص نبياً فى الشخصية الواحدة ، أو أن لا يوجد زعبلاوى فى أحد بيوت الله ، وإنما فى حانة ! إنها الحدث الذى اتخذ شكل المكان المادى حيث حضر زعبلاوى والرجل فى غيبوبة الخمر ، كما اتخذ دلالة رمزية هى الرؤية الحدسية ، الغيبوبة والخدر اللذان أرسلا بالرجل إلى حديقة الأحلام حتى أحس برشاش نافورة صاف ينهل على رأسه وجبينه دون انقطاع (وهى اللحظة التى كان فيها زعبلاوى حاضراً وكأنه المسيح يقوم بعملية العماد المقدس حيث تحل الروح القدس فى الإنسان) فإذا لطمه الوعى وأفاق ، كان زعبلاوى قد ذهب . وبالمنطق التقليدى يجد الرجل

فى البحث عن زعبلاوى ويعلن استعداده لأن يعطيه نقوداً ، فيقول له « العجيب أنه لا تغريه المغريات سيشفيك إذا قابلته . . بلا مقابل . . بمجرد أن يشعر بأنك تحبه ». ما أعظم الشبه بين زعبلاوى والجبلاوى مرة أخرى ؟ الفرق الوحيد بينهما أن الطريق لم يعد مقصوراً على سحر عرفة وحنش، لم يعد منطقنا — وريث الحضارات الفكرية السابقة — سيد الموقف الحضارى الراهن ، لم يعد العلم وحده قادراً على تفسير عالمنا ، ولم تعد الحتمية هى الكلمة الأخيرة فى هذا العلم . . هناك — إلى جانب ذلك كله — الحدس والاحتمال . . إلى بقية هذه العناصر التى تدفع بالفن لأن يبنى العالم من جديد . « وحسبى أنى تأكدت من وجود زعبلاوى ، بل ومن عطفه علىّ مما يبشر باستعداده لمداواتى إذا تم اللقاء . ولكنى كنت أضيق أحياناً بطول الانتظار فيساورنى اليأس ، وأحاول إقناع نفسى بصرف النظر نهائياً عن التفكير فيه . كم من متعبين فى هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات فلم أعذب النفس به على هذا النحو ؟ ولكن ما إن تلح على الآلام حتى أعود إلى التفكير فيه وأنا أتساءل متى أفوز باللقاء . ولم يثننى عن موقفى انقطاع أخباره ، فالحق أنى اقتنعت بأن علىّ أن أجد زعبلاوى . . نعم ، على أن أجد زعبلاوى » .

وهذه هى الكلمة الأخيرة فى رؤيا نجيب محفوظ ، رؤيا الثورة الأبدية ، ومنهج الانطلاق اللانهائى . إنه عالم واسع رحيب ، يقف فيه الإنسان وحيداً غريباً « على هذه الأرض » كما تقول المسيحية ويردد ألبير كامى . إلا أن غربة المسيحى مؤقتة ، أو مرحلة ، أو قنطرة إلى الفردوس الموعود . كما أن غربة إنسان كامى تنحدر به إلى هاوية لا قرار لها من اليأس فهى لا تعد بشىء . أما غربة إنسان نجيب محفوظ فلا تعد بفردوس العالم الآخر ، ولا تتوقف نهائياً عن الوعد، وإنما هى تعد بأشياء وأشياء فى هذا العالم بشرط أن يتسلح غريب هذه الأرض — فى مواجهة محنة المجتمع ومأساة الوجود — بالنضال الثورى والتساؤل المستمر . وهما عنصرا الثورة الأبدية ، ومحور رؤيا نجيب محفوظ .

وهو موقف بعيد تماماً عن أن يكون حلا وسيطاً بين الغربة المسيحية وغربة كامى. إنها « رؤيا » متكاملة لها بنيانها الداخلى المتماسك يستمد عناصره من وحى المرحلة

الحضارية التى نعيشها ومن صميم قضايا العصر . لذلك لم تتسم بالتفاؤل المسيحى الساذج ، ولا بالتمرد العبثى اليائس ، وإنما اتسمت بطابع المأساة البالغة العنف ، الدافعة إلى الحيرة الشديدة والبطولة الثورية فى وقت واحد . فلا ريب أن التأكيد الملح على مأساة الوجود الإنسانى يملؤنا بالحزن ، ولكنه يدعنا فى نفس اللحظة أن نتمسك بالحياة . وهــذا ما يفسر لنا ما قاله نجيب محفوظ بشأن مسرحية « نهاية اللعبة » لصموئيل بيكيت من أنهــا لا تعدم الأمل « فالفن خلق والتشاؤم فناء » .

* * *

وإنى لأحترم الفنان الذى يصور مأساة الوجود احتراماً عميقاً ، كما أننى أحترم الفنان الذى يصور مأساة المجتمع احتراماً مماثلا . والفنان الذى يصور المأساتين معاً ، أحترمه بنفس القدر والعمق . كلما أرجوه أن يكون العمل فنًّا حقيقيًّا . والفن الحقيقى هو الجوهر العظيم الخالق الذى لا يزيف الإنسان أو المجتمع أو الوجود . لذلك كان الصدق الفنى هو المعيار الوحيد للفن الكبير ، ولذلك أيضاً كان عمل الناقد — فيما أعتقد — مقصوراً على تحليل العمل الفنى إلى عناصره الأولية ، ثم صياغتها على نحو جديد ، تنجلى به أوجه الاختلال أو التوازن أو الاهتزاز فى الرؤية . كالفنان الذى يحلل العالم إلى عناصره الأولية كذلك ، ويعيد صياغته على نحو جديد تنجلى به أوجه الانهيار والتحلل أو الانسجام والتماسك . ومن خلال الصياغة التعبيرية لهذا العالم يتبين لنا موقف الفنان ووجهة نظره ، بل رؤياه ، ومن خلال الصياغة النقدية للعمل الفنى يتبين لنا موقف الناقد ووجهة نظره ورؤياه .

* * *

ورؤيا نجيب محفوظ ليست وليدة طفرة فى أدبنا . لقد سبقها صف طويل من الأدباء العرب الذين حولوا الأقصوصة من الحدوتة والحكاية ووجهة النظر إلى الرؤيا .

ورؤيا نجيب محفوظ ليست وليدة طفرة فى أدبه ، لقد أرسى دعائم ووجهها الاجتماعى منذ « همس الجنون » إلى « الثلاثية » ، وبدأ فى إرساء دعائم ووجهها الوجودى منذ الثلاثية إلى «دنيا الله» . . ومن ثم استطاع طيلة ربع قرن أن يتحول

من الأقاصيص ذات الدلالات الجزئية التى تتعاطف مع البشر وتسخط على الظلم ، إلى الأعمال ذات المواقف ووجهات النظر التى تصوغ رؤياه الفنية الكبرى ذات الثورة الأبدية .

ورؤيا نجيب محفوظ لم يكتمل بناؤها بعد، لأن تطوره — ومنهج هذا التطور — يؤكدان أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد ، ومن هذه الزاوية يكون هذا الرجل فناناً عظيم الانتماء لأنه عظيم الرفض ، فهو لم يغفل مأساة المجتمع ولا مأساة الوجود ، أى أنه لم يغفل الإنسان قط . . وهذا هو المنتمى العظيم .

الفصل الخامس

المنتمى فى أرض الهزيمة

كبندول الساعة يتحرك أدب نجيب محفوظ فى مرحلته الجديدة . ، لا يتجاوز أبداً تلك الحركة السريعة القصيرة التى تميل به هذه الناحية أو تلك فى لمحة خاطفة ، ولكنها لا تسأم هذا « الانتظام » الذى يبدو وكأنه حركة « محلك سر » فما أن نلقى نظرة على آلة الزمن العتيدة حتى نجد الثوانى وقد هرولت إلى عقرب الدقائق وأن هذه قد تجمعت حول عقرب الساعات تزحزحه من مكانه بين الحين والآخر فتتوالى الأيام والسنين ، وبندول الساعة لا ينى عن حركته المنتظمة وكأنه يؤكد الديمومة من خلال الثبات أو ما يشبه الثبات . . هكذا أرى أدب نجيب محفوظ فى تلك المرحلة التى كانت « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب» و « السمان والخريف » من ثمارها المبكرة .

ولئن كانت « أولاد حارتنا » قد أهدتنا المنتمى المثال ، أو المنتمى المفترض ، فإن « اللص والكلاب » و « السمان والخريف »قد تخصصتا فى المنتمى المحدد أو المنتمى الخاص. وإذا كان المنتمى العام والمجرد فى « أولاد حارتنا» قد اكتسب سماته الأساسية من الفكر الإنسانى فى شموله وعالميته ، فإن المنتمى المشخص فى« اللص والكلاب » و « السمان والخريف » قد اكتسب سماته الأساسية من الفكر المحلى فى جزئياته وخصوصيته . . ولا ينفى هذا التصور بطبيعة الحال أن ثمة وجهاً خاصاً بنا فى « أولاد حارتنا » كما أن ثمة وجهاً إنسانياً عاماً فى الروايتين الأخريين . . ولكنى قصدت إلى القول بأنه إذا كانت « أولاد حارتنا » تمثل الدليل النظرى لنجيب محفوظ فى طريق الانتماء الثورى ، فإن « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » تمثلان أزمة الانتماء المصرى التى اكتشفها على ضوء ذلك الدليل . وبالرغم من أن نظرية نجيب محفوظ فى الانتماء إلى الثورة هى فى النهاية حصيلة تجاربه فى الفكر والحياة كما تتضح فى « أولاد حارتنا » إلا أن أزمة الانتماء

الثورى فى مصر إبان الستينات هى الواقع التفصيلى المحدد الذى عالجه — بكل ما ينضح به من كثافة وثقل — فى « اللص والـكلاب » و « السمان والخريف » . . ومعنى ذلك أنه إذا كان المنهج الواقعى هو الأرض المشتركة بين الروايات الثلاث ، فإن الانتقال من العام إلى الخاص يغير من بناء هذا المنهج بالحذف والتعديل والإضافة بما يجعل من الروايات التالية لـ « أولاد حارتنا » مرحلة جديدة فى أدب نجيب محفوظ . . بل إن تخصص « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » فى أزمة الانتماء المصرى يجعل منهما مرحلة متكاملة كذلك ، فالأعمال الأربعة الواقعة بعدها تشكل فيما بينها مرحلة جديدة تماماً . . ولا أحد يدرى ما يضمره الغيب فى ضمير هذا الفنان ووجدانه .

ومع هذا أقول إن أدب نجيب محفوظ فى مرحلته — أو مراحله — الجديدة ، يتحرك يمنة ويسرة كبندول الساعة حركة واحدة منتظمة ، ولكننا نكتشف أن هذه الحركة القصيرة السريعة أبعد ما تكون عن « محلك سر » بل نكتشف أنها مصدر الثوانى والدقائق والساعات والأيام والسنين ، أى أنها مصدر الزمن فى امتداده المتدفق بالحياة وإن تشابهت دقات البندول بين الحين والحين ، فإنما لتعلن الشوط الذى قطعته « الديمومة » فى مسارها « الثابت » . . وبعبارة أخرى نقول إن ثمة أفكاراً رئيسية فى المرحلة الجديدة من تطور أدب نجيب محفوظ لم يتغير جرهرها وإن تغيرت تفاصيلها تغيراً يؤدى أحياناً كثيرة إلى تأكيده . وكأنى بالفنان يبدأ من البسيط إلى المركب إلى الأكثر تركيباً حتى لتكاد تنمحى الوشائج بين البداية والنهاية ، وإن لم تخل الخاتمة عند النظر الدقيق من بذرة المقدمة .

هكذا نستطيع أن نتلقف معظم الأفكار الواردة فى « أولاد حارتنا » حول الوقف والبيت الكبير والجبلاوى والنظار والفتوات وأخيراً عرفة وحنش فى بقية الأعمال التالية ابتداء من « اللص والكلاب » حتى « ميرامار » . ولكننا حين نتلقف هذه الأفكار الرئيسية سوف نشهد ما طرأ عليها من تغير كبير يحول كثيراً دون التعرف على الأصل البعيد . سوف نشهد المنتمى وقد عرف أزمة عميقة هزت كيانه حتى الأعماق ، وهى أزمة لم يعرفها بصورة واقعية ملموسة أحد المنتمين إلى الثورة فى « أولاد حارتنا » . . وسوف نشهد أن هذه الأزمة قد تطورت فى « الطريق » و « الشحاذ » تطوراً

خطيراً وشى بالهزيمة التى طالعنا وجهاً لها فى « ثرثرة فوق النيل » ووجهاً آخر فى « ميرامار » .

* * *

ولأن « أولاد حارتنا » ذات بعد واحد هو البعد الفكرى المجرد فإنها تعد من الناحية الفنية رواية « بسيطة » تعتمد على الرمز الذهنى المباشر بالرغم من معالجتها للقضيتين الكبيرتين فى حياة البشرية ، القضية الاجتماعية والقضية الميتافيزيقية . . . أما « اللص والكلاب » وما بعدها فإنها روايات « مركبة » ذات بعدين يتفاعلان على نحو غاية فى التعقيد ، فبالإضافة إلى البعد الفكرى المجرد نجد الواقع الكثيف بكل أثقاله . والعلاقة بين الفكر المجرد والواقع المجسد أو بالأحرى بين النظرية والتطبيق ، هى محور البناء الروائى فى المرحلة – أو المراحل – الجديدة فى أدب نجيب محفوظ . . . فلا ريب أن الطابع الفكرى لهذا البناء قد امتد من « أولاد حارتنا » إلى الأعمال التالية ، ولكن يصعب كثيراً القول بأن هذا الطابع يشكل عنصراً وحيداً فى الأبنية التعبيرية الجديدة التى أبدعها الفنان بوحى من أفكاره المسبقة والواقع المتغير معاً وفى وقت واحد . ولقد صاغ نجيب محفوظ روايته الكبيرة «أولاد حارتنا » صياغة ملحمية حتى إنها لتخرج من نطاق التاريخ إلى نطاق الشعر[1] ومهما كانت نكهة التاريخ تغمر بناءها بعبق القدم فإنها تتناول حاضر الإنسان الحديث من وجهة نظر المستقبل والانتماء إلى الغد . . وهى تحمل معنى الانتصار سواء فى مراحل تطورها الثلاث من جبل إلى رفاعة إلى قاسم أو فى خاتمتها المتفائلة بقرب انبثاق فجر الأعاجيب . وحيث تقل عوامل الصراع الداخلى لتفسح مكاناً لصراع آخر بين الفرد والمجتمع تزداد صلابة النسيج الملحمى وقدرته على حمل الأعباء الفكرية والشعورية التى يختزنها الكاتب فى عقول أبطاله ووجداناتهم . والشحنة العقلية والعاطفية فى « أولاد حارتنا » التى ترسبت فى أعماق المنتمين إلى الثورة الأبدية هى النضال المسلح بالعلم لإقامة العدل الاجتماعى والتساؤل المستمر حول سر الوجود . وإذا كان أدهم قد فقد هو وذريته فردوس الجبلاوى عند ما حاول أن يطلع على الكتاب المحرم على الجميع الاقتراب منه أو معرفة سره ، فإن عرفة قد جاوز أدهم فى مسعاه إذ اقتحم عرين الجبلاوى وقتل خادمه . ثم وصلت عرفة رسالة من الجبلاوى يباركه فيها قبل أن يلفظ أنفاسه بين يدى

---

(١) راجع « نجيب محفوظ بين أولاد حارتنا والشحاذ » لمحمود أمين العالم بمجلة « الهلال» يوليو ١٩٦٥

السيدة العجوز التى قامت بإبلاغ الرسالة . وأصبحت المشكلة الرئيسية أمام عرفة أن يعيد الحياة إلى الجبلاوى فلم يعد ثمة تناقض بين أن يوجد الجبلاوى وأن يوزع الوقف بالتساوى بين أهل الحارة . . . تلك هى الخاتمة الملحمية — المنتصرة — التى وضعها الفنان لروايته فحل بذلك المشكلة الميتافيزيقية من خلال حله للمشكلة الاجتماعية .

وفى « اللص والكلاب » أجرى نجيب محفوظ أول اختبار لهذه النظرية فى مجال الواقع الحى . وكانت « أولاد حارتنا » قد نشرت فى إحدى الصحف اليومية عام ١٩٥٩ أى قبل أن يحدث ذلك التغيير الاجتماعى بقوانين يوليو ١٩٦١ وبعد هذا التاريخ بعام واحد نشرت « اللص والكلاب » . وهى تنتقل بنا من الجو الملحمى إلى قلب التراجيديا مباشرة . ذلك أن التغيير المنشود قد تم فى مناخ أقل ما يوصف به أنه شديد الاضطراب ، فلا تنظيم سياسى يقود تطلعات الجماهير إلى الاشتراكية ، والقرارات الفردية تنزل من عل فلا يتحقق منها ما يتحقق إلا بالقهر ودون مراجعة ، والمنتمون الثوريون يعجزون عن المشاركة فى تصحيح ما يستوجب التصحيح . . وفى ظل هذا الغياب الشامل للتنظيم والديمقراطية جنباً إلى جنب القرارات العلوية التى لا يتسق مضمونها مع أدوات التنفيذ للدولة القديمة المهيمنة ، يقع المنتمى فى أزمة جديدة عنيفة بين الوجه الذى علمه الثورة وانضم إلى صفوف الطبقة الجديدة الوليدة وخان ، وبين الوجه الرابض فى أعماقه للكتاب والمسدس . ويسقط سعيد مهران بطلا تراجيدياً مضرجاً فى دمائه بين المقابر ، لافتقاده همزة الوصل بينه وبين « التنظيم » ، أى بينه وبين الجماهير التى يعبر عنها وبينه وبين الحرية التى يشارك فى صياغتها . وعندما يمتص المناخ المدمر كل ما هو إيجابى وثورى فى شخصية سعيد مهران لا يبقى أمامنا سوى المظهر الفردى والفوضوى والعبثى لحياته الدامية . على أن هذا المظهر لا ينبغى أن يخدعنا عن حقيقته الباطنة ، فالحق أن نجيب محفوظ لا يعنيه أن يأتينا بالمنتمى الثورى المباشر فى انتمائه وثوريته ، وإنما هو يعادل الانتماء والثورية معادلة موضوعية تخفى الكثير من الزوائد والحواشى والتفاصيل الواقعية التى عرفناها فى شخص أحمد شوكت مثلا . . إنه فى المرحلة الجديدة يأتينا بشخصية ما تحمل فى تضاعيفها أثقال المجتمع الجديد بكل

ما يشتمل عليه من تناقضات وتبعات الرؤية الثورية لهذا المجتمع بكل ما تشتمل عليه من أبعاد . ولا يهمه فى الكثير بعد ذلك أن يحمل سعيد مهران بطاقة العمل الثورى أو لا يحمل . . فلقد يكون من المهم فى بعض المراحل إبراز « نجاتيف » الصورة بدلا من الصورة نفسها . أقول ذلك ردًّا على تصور البعض منا أن نجيب محفوظ لم يتناول « الثورى الحقيقى » بعد ، وأنه اقتصر على تناول الانتماء السلبى أو الضائع[1] . إن هذا التصور يغفل « اللعبة » الفنية التى يلعبها نجيب محفوظ فى تجسيد أبطاله الجدد . فالصورة الأصلية لسعيد مهران وعيسى الدباغ وعمر الحمزاوى وأنيس زكى هى صورة « الثورى الحقيقى » ، ولكن فى ظل مناخ سلبى تتحول صورتهم الأصلية إلى هذا « النجاتيف » الشائه الذى تعرفنا عليه فى العمل الفنى . أى أن التشويه والسلبية والانحراف إلى بقية السمات البشعة التى تجرف هذه الشخصيات إلى هاوية السقوط ، ليست سمات ذاتية كامنة بقدر ما هى انعكاسات مكثفة لواقع مشوه . وقد حرص الفنان على أن يعلق فكرة الثورة كمرآة فوق رءوسهم جميعاً حتى يروا — ونرى معهم — ما آلت إليه الفكرة عند التحقيق من تدهور أليم . . فليس الشاب الذى يمسك بيسراه وردة حمراء فى « السمان والخريف » وليست إلهام فى « الطريق » وليس عثمان خليل فى « الشحاذ » إلا فكرة الثورة فى نقائها المجرد ، ولا ينبغى على الإطلاق أن نعاملهم كشخصيات ثورية حية ، وإنما كمرآة دائمة الحضور أمام الشخصيات الأخرى ، أو هم الوجوه الراسبة فى الأعماق والمتخفية عن العيون ، ولكنها انتهت فى ظل الأزمة الضارية التى يعانيها المجتمع إلى ضياع محقق .

إن « اللص والكلاب » تبدأ حقًّا من حيث انتهت « أولاد حارتنا » ولكن بغير أن ترى الحارة « مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب » تلك النبوءة التى اختتم بها الفنان روايته الكبيرة . ولذلك فإن « اللص والكلاب » فى نفس الوقت تكرر كثيراً من المشاهد التى صادفناها فى « أولاد حارتنا » ، ولكنها تكررها بصورة مركبة استوعبت بعداً جديداً من الواقع الحى . ويمكن اختصار هذه المشاهد إلى مشهدين رئيسيين : أولهما ، ضراوة الصراع الاجتماعى والآخر هو إخفاق الحل الميتافيزيقى .

---

(١) راجع « قراءة جديدة لنجيب محفوظ » لأحمد عباس صالح بمجلة الكاتب (الأعداد من نوفمبر ١٩٦٥ إلى أبريل ١٩٦٦) .

لقد أضاف « الواقع الحى » إلى انتصارات العلم والفكر الاشتراكى أن « طبقة جديدة » قد ولدت فى ظل الفراغ التنظيمى والسياسى والأيديولوجى ، وأن هذه الطبقة التى يمثلها فى الرواية « الصحفى » رؤوف علوان قد خانت مبادئ الثورة وأمست العدو الأول لسعيد مهران وما يمثله من قيم . . وكذلك أضاف « الواقع الحى» أن الشيخ على الجنيدى لم يكن فى جعبته من التصوف ما يشفى غليل سعيد مهران إلى الحرية والعدل :

«سعيد : أنت شيخ سعيد . . هرب الأوغاد ، كيف بعد ذلك أستقر ؟

الشيخ : كم عددهم ؟

سعيد : ثلاثة

الشيخ : طوبى للدنيا إذا اقتصر أوغادها على ثلاثة

سعيد : هم كثيرون ولكن غرمائى منهم ثلاثة

الشيخ : إذن لم يهرب أحد

سعيد : لست مسئولا عن الدنيا

الشيخ : أنت مسئول عن الدنيا والآخرة

سعيد : المجرمون ينجون ويسقط الأبرياء

الشيخ : متى نظفر بسكون القلب تحت جريان الحكم

سعيد : عند ما يكون الحكم عادلا

الشيخ : هو عادل أبداً

سعيد : هل فى وسعك بكل ما أوتيت من فضل أن تنقذنى ؟

الشيخ : أنت تنقذ نفسك إن شئت

سعيد : هل نستطيع أن نقيم ظل شىء معوج ؟

الشيخ : أنا لا أهتم بالظلال »

من ثم يسقط سعيد مهران فريسة الضياع المطبق بجناحين ثقيلين ، فلا المسدس بقادر على إصابة الهدف ولا بصيرة الشيخ الجنيدى بقادرة على الرؤية . ومن ثم يسقط بطل « اللص والكلاب » سقوطاً تراجيدياً تنزف دماؤه سؤال كبير ظن نجيب محفوظ أنه أجاب عليه فى « أولاد حارتنا » ولكن الواقع الحى المتغير

استأنف الحكم قائلا إن المشكلة تتفاقم ولا تزال بلا حل. وإذا كانت «نور» تمثل الأمل اليتيم الذى تراءى لسعيد مهران قبيل انهياره بلحظات قليلة ، إذ كانت — وهى المومس — قد اختارت هذا الرجل المطارد لأن يكون رجلها بالرغم من الأخطار المهولة التى تحدق بهما ، فإن «سناء» تمثل خيبة الأمل التى مزقت سعيد مهران فور خروجه من السجن ، فإنها — وهى ابنته — لم تتعرف عليه واختارت الأم الآثمة وعشيقها الملوث . وعندئذ لا بد وأن يسقط سعيد مهران علامة الاحتجاج الدامى على الواقع المشوه . ثم يلتقط نجيب محفوظ «سؤاله» الجديد ، أو من جديد، فالحق أنه سؤال قديم وإن ازداد كثافة وتعقيداً، ويرمى به فى أتون تجربة جديدة هى تجربة المنتمى إلى الماضى . تجربة عيسى الدباغ فى «السمان والخريف» وقد أحاطه الفنان بمجموعة من الشخصيات الرامزة إلى اختلاف وجهات النظر فى الثورة والانتماء إليها أو ركوب الموجة أو الرفض . ومرة أخرى يكرر الفنان المشاهد الرئيسية فى «أولاد حارتنا» حيث نلتقى بالمتصوف والانتهازى والمنتمى والمنتمى المأزوم. ولعل أهم المشاهد التى تحفل بها «السمان والخريف» هو مشهد الختام حيث نلتقى بالمنتمى المفترض أو المنتمى المثال، ذلك الشاب الطويل الأسمر المبتسم أبداً الممسك بيسراه وردة حمراء وهو يشير إلى عيسى الدباغ على الطريق الوحيد لتجاوز الأزمة بشرط ألا يضيع ثانية واحدة من عمره تحت ظل التمثال الضخم للماضى الجميل .

ولا ريب أن «السمان والخريف» كانت جواباً يسير المنال على سؤال «اللص والكلاب» ، لم تكن جواباً فى عمق السؤال المطروح . . ذلك أنها تكاد أن تكون نقلا حرفياً لإجابة «أولادحارتنا» بغير زيادة أو نقصان . . بل إنها تكرر قصة نور وسناء فى «اللص والكلاب» فى شخص ريرى المومس وابنتها نعمات التى حملت بها من عيسى فى إحدى لحظات السأم والوحشة المريرة . وقد لا يكون التكرار — عن هذه الرواية أو تلك — موازاة رياضية ، ولكنها بالقطع ليست تعميقاً لأزمة المنتمى. وهى وإن بدت جواباً على سؤال فإنها لم تتعد كونها صدى الصوت ورد الفعل . وهكذا كانت حركة بندول الساعة من «اللص والكلاب» إلى «السمان والخريف» حركة منتظمة حقاً ، ولكن بدايتها العنيفة ونهايتها الرخوة جسدت خللا واضحاً يحتاج إلى إعادة النظر .

* * *

ولا بد لنا هنا من القول بأن أدب نجيب محفوظ لم يشهد وحدة دينامية بين الشكل والمضمون كما شهدها فى هذه المرحلة الجديدة ، بحيث إننا نغفل الشىء الكثير ونحن نعرض لأزمة المنتمى وهزيمته إذا لم نعرض للصياغة التعبيرية التى جسمت هذه الأزمة وتلك الهزيمة . . فالتعبير أمسى جزءاً لا ينفصل من المعبر عنه بحيث يستحيل القيام بعملية فصل متعسف بين الاثنين . بل فى الحقيقة أن جانباً هاماً من جوانب الأزمة لا سبيل إلى تبينه إلا بوضع اليد على أدوات التعبير التى استخدمها الفنان فى « اللص والكلاب » بصورة رئيسية و « السمان والخريف » بصورة أقل شمولا من الأولى . وهى الأدوات التى تواجهنا فى مرحلة الهزيمة الكاملة من « الطريق إلى « ميرامار » . وليس هذا الحديث عن « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » إلا مدخلا تمهيدياً لتناول مرحلتين جديدتين فى أدب نجيب محفوظ هما مرحلة الأزمة المركبة الطاغية فى « الطريق » و « الشحاذ » ومرحلة الهزيمة الضارية فى « ثرثرة فوق النيل » و « ميرامار » فلست أكرر هنا حديثاً سبق عن «اللص والكلاب» و « السمان والخريف» فى موضع آخر ، وإنما أركز على أحد وجوهها التى تتصل أوثق اتصال بمجرى الروايات الأربع التالية . وهو الوجه الذى يتطلب بناؤه الجمالى وقفة أطول .

ونجانب الصواب إذا قلنا أن لا وشائج على الإطلاق بين مرحلتى تطور نجيب محفوظ الكبيرتين ، وأعنى بهما المرحلة التى يمكن للثلاثية أن تكون علماً عليها والمرحلة التى يمكن للص والكلاب أن تكون علماً عليها . نجانب الصواب حقاً إذا قلنا أن لا وشائج على الإطلاق تربط بين المرحلتين الكبيرتين ، فلا ريب أن الكثير من المرحلة الأولى قد تسلل إلى المرحلة الجديدة بحكم وحدة المجتمع ووحدة الفنان ووحدة التقاليد الأدبية . . هذه الوحدات التى يتنفسها العمل الفنى وينمو بها ويزدهر . فالمجتمع المصرى الذى تركه نجيب محفوظ فى نهاية الثلاثية عند ١٩٤٤ قد تغير قليلا أو كثيراً بعد ١٩٥٢ إلا أن الملامح الحضارية العامة لهذا المجتمع لا تزال كما هى وإن تبدلت معدلات التطور الإنسانى خارج بلادنا بما يستوجب من الفنان الحديث أن يردم هذه الهوة بين ركب الحضارة المتقدم ومستوى بلده المتخلف . وكذلك نرى الفنان الذى تركناه عند نهاية الثلاثية مهموماً بقضية

القضايا فى حياة هذا المجتمع ، معنيًّا أشد العناية بالاستماع إلى دقات قلب هذا المجتمع ، هو نفسه الذى نراه فى مسيرته الجديدة لا تخدعه المظاهر العابرة عن جوهر الداء الكامن ، بل إن أعماله الأولى تبدو جذوراً لأعماله الجديدة مضافاً إليها استماعه الدؤوب لنبض العصر . وأخيراً فإن التقاليد الأدبية خــلال الخمسة عشر عاماً الماضية وفى مجال الخلق الروائى على وجه التحديد لم ينل منها التغيير منالا جذريًّا أو حاسماً فلا يزال الجيل السائد فى كتابة الرواية العربية هو الجيل الذى كتب الرواية الرومانسية أو الواقعية بشكلهما التقليدى ، ولا يزال نجيب محفوظ فى مقدمة هذا الجيل وطليعته أقرب إلى الجيل التالى له من الشباب فى تجاربهم النابضة بحياتنا وعصرنا معاً .

أردت القول أن ثمة أرضاً مشتركة بين القديم والجديد فى أدب نجيب محفوظ تكونت عناصرها من المجتمع والفنان والتقاليد الأدبية . ولذلك ليس من الغريب أن نعثر فى أدغال المرحلة الجديدة على فروع وأغصان من شجرة قديمة . فالمنتمى وأزمته ، ليس قضية جديدة على أدب نجيب محفوظ . هذا من ناحية الفكر . وكذلك اللغة الروائية بكل ما فيها من كثافة وشفافية وأدوات حديثة كالمونولوج والأحلام ليست ظاهرة جديدة فى أدب نجيب محفوظ . وهذا من ناحية الفن . فما الجديد إذن ؟

لنستمع إلى نجيب محفوظ يقول: « لم تعد البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها . الشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج ، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها ، بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد فى اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية . والخطورة هنا أن تفرض الفكرة نفسها على الواقع فلا تتلاءم معه ، أو تضطر لأن تخلق له واقعاً خاصًّا ، ولكن حين تنبع الفكرة ونتيجة من الواقع لمعايشة خصبة له ، لا يوجد التناقض بينها و بين الواقع حين تحاول التجسد فى شكل من أشكاله . على أن هناك صعوبة يواجهها الكاتب إذ ينبغى أن تأتى الأحداث والأشخاص والجو العام للعمل الفنى بصورة طبيعية بعيدة عن افتعال الصنعة والتدبير المسبق . وهو ما يبعد هذا المنهج فى التعبير عن الأدب الفكرى ، وفى محاولاتى الأخيرة تنبع أفكارى من الواقع لأنه هو الذى يوحى بها ،

وبالتالى فإنها تعود إليه دون أن يكون هناك فرض أو تناقض[1]» .

ولقد استطاع نجيب محفوظ فى هذه الكلمات القليلة البسيطة أن يوضح إلى حد كبير « معنى » الإنجازات الجديدة فى فنه الروائى . . ولكن تجسيد هذا المعنى قد احتاج من الفنان أن يغير كثيراً من أدواته التعبيرية . . فبدلا من توزيع « الأزمة » على عدد كبير من الشخصيات ، ربما بأنصبة متفاوتة ولكنها متساوية القيمة ، يركز الكاتب فى أعماله الجديدة هذه الأزمة بعينها — وفى مرحلة تجعلها أكثر احتداماً — على « شخصية واحدة » هى البطل الفرد الذى ينطوى تكوينه التراجيدى على قضية فكرية هى انعكاس حاد للقضايا الاجتماعية التى يكتوى بها بقية الأفراد . لقد كان المجتمع فى نسيجه الواقعى المعتاد هو الديكور الرئيسى لأعمال نجيب محفوظ القديمة ، ولايزال لهذا الديكور ظلاله التى يلقى بها على أعماله الجديدة ولكن « الفكر » بنسيجه الذهنى المجرد هو العصب الحى لهذه الأعمال . ولذلك فالبطل ليس كائناً اجتماعياً أو سياسياً فحسب ، وإنما هو أيضاً « فكرة » استنبطها الفنان من أرض الواقع حقاً ، ولكنه استنبت أيضاً معها رموزاً غاية فى الشفافية لها وجودها النوعى المستقل عن النسيج الاجتماعى . ولعل الفرق الجوهرى بين كمال عبد الجواد وسعيد مهران — مثلا — يكمن فى هذه النقطة الخطيرة وهى أن أزمة كمال عبد الجواد لا تتكامل إلا بأزمة فهمى ورياض قلدس وأحمد شوكت ، فهذه الأزمات على طول الرواية بمناخها التاريخى وأرضها الاجتماعية تثمر فى النهاية هذا التعبير الأمثل الذى ندعوه كمال عبد الجواد . أما سعيد مهران ، فأكاد أقول إنه لا « يمثل » أزمة ، وإنما هو الأزمة وقد تكاملت وتجسدت فى شخصية واحدة لديها ما يشبه الاكتفاء الذاتى ، إن جاز تشبيه قدرتها على احتواء مختلف أبعاد الأزمة بغير الحاجة إلى شخصيات أخرى ، بل ودون الحاجة إلى الزمان والمكان التقليديين . فالحقيقة الخارجية للبطل الجديد عند نجيب محفوظ تتساوى مع حقيقة داخلية لا تحتاج بطبيعتها إلى القياس الموضوعى للزمن ، وبالتالى فإن حركة هذه الحقيقة لا تحتاج بطبيعتها كذلك إلى المنطق الشكلى فى تصور المكان . على أن نجيب محفوظ لم يسلك إلى هذا الدرب الجديد من دروب التعبير المزدوج عن الحقيقتين الداخلية والخارجية مسلك جيمس جويس أو فرجينيا وولف فيغلب الحقيقة الداخلية على الحقيقة الخارجية بحيث تتضاءل الأخيرة إلى جانب الأولى وتكاد تختفى ، وإنما

(١) راجع « اتجاهى الجديد ومستقبل الرواية » لنجيب محفوظ بمجلة الكاتب عدد فبراير ١٩٦٤ .

هو قد حقق التوازن بين الجانبين على النحو الذى نلاحظه فى أعمال فوكنر [١].

إن البطل الجديد عند نجيب محفوظ ليس « نموذجاً بشرياً » ، ليس « نمطاً » كهذه الأنماط التى يمكن أن تعكس لوحة اجتماعية محددة الأبعاد . . وإنما هو « تجاوُز » للوحة الاجتماعية والسياسية إلى اللوحة الحضارية الأكثر شمولا بوجهيها المحلى الخاص والإنسانى العام . ويكاد هذا البطل الجديد أن يصل بنا إلى حافة الأسطورة ، لأنه يعود بنا من بعض نواحيه إلى البطل الإغريقى القديم ، ويتصل من ناحية أخرى بعض الاتصال بالبطل المعاصر فى الأدب الأوربى . ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن المرحلة الجديدة فى أدب نجيب محفوظ لا ترتبط بأية وشيجة كانت بما يسمى « الرواية الجديدة » فى الغرب . . فالبطولة فى أدب نجيب محفوظ — بالرغم من كونها تراجيدية — معقودة للإنسان، تماماً كما هو الحال فى التراجيديا اليونانية حيث الإنسان المطارد من القدر. وكما هو الحال فى الرواية الوجودية ومسرح العبث حيث الإنسان المطارد من العــدم . وفى هذين الحالين نرى الإنسان عند اليونان وأحفادهم من الأوربيين المعاصرين على السواء ، وقد تصور نفسه « مركز الكون » مهما اختلفت الزاوية التى ينظر منها هؤلاء عن الزاوية التى ينظر منها أولئك عن الزاوية التى ينظر منها نجيب محفوظ . أما « الرواية الجديدة » فثورتها تقوم أساساً ضد هذا التصور وتلغيه جمالياً بالتركيز على جمادات الكون وعناصره غير الإنسانية ، تلك هى الغربة الحقيقية أو الانفصال الحقيقى بين الإنسان والطبيعة كما تدل عليه أعمال المدرسة « الشيئية »وفى مقدمتها أعمال ألان روب جرييه . . وهى المدرسة التى يرى أصحابها أنه من الغرور والابتعاد عن الموضوعية أن نؤنسن الطبيعة من حولنا ونراها من خلال ذواتنا ، فذلك يؤدى إلى نوع من « الحلولية » لا علاقة له بالحقيقة ولا بالنظرة الموضوعية للأشياء . على النقيض من هذه الدعوى يزاوج نجيب محفوظ بين الإنسان والطبيعة فى أعماله الجديدة مزاوجة لم تحظ بها أعماله الواقعية ، فنحن نلاحظ بسهولة ويسر أنه يستخدم الطبيعة فى هذه المرحلة استخداماً إنسانياً محضاً ، وإن لم يحد عن ديكور الفكر . . فالماء والهواء والأضواء والظلال والأشجار والحيوانات ، تشارك جميعها فى صياغة الأزمة

---

(١) راجع « الجديد فى قصة اللص والكلاب » للدكتورة لطيفة الزيات بمجلة « الفكر العربى » اللبنانية — العدد الأول — مارس ١٩٦٢ .

التى يعانيها بطله بالإيماءة والإيحاء والهمس ، وبخاصة عندما يستدرج هذا البطل إلى حقيقته الداخلية، فإن عناصر الطبيعة هنا تقوم بدور همزة الوصل بين الداخل والخارج فى شخصية البطل . بل إنه بمجرد أن يكون ثمة « بطل » عند نجيب محفوظ هو الإنسان على أية حال سواء كان رمزاً حضارياً شاملا أو غير ذلك، فإنه يختلف منذ البداية عن جوهر الرواية الجديدة « الأوربية » . ومع هذا فإنه يمكن لنا ، بل وينبغى ، أن ندعو الرواية التى بدأ نجيب محفوظ فى كتابتها ابتداء من « اللص والكلاب » بأنها « رواية جديدة » ذلك أن المصطلح هنا وليد تطورنا الأدبى نحن وليس استعارة من المعجم الأوربى ، فهى « رؤيا جديدة » قبل أن تكون رواية جديدة . وقد استلزمت هذه الرؤيا بناء جديداً تطلبت مواده وخاماته بحثاً شاقاً مريراً . فليست الرواية الوجودية بالرغم من اقتراب نكهتها من أدب نجيب محفوظ الجديد بالقالب النموذجى لبطولة عصرنا المحلى والعالمى على السواء ، ولم يعد « روكنتان » أو « ميرسول » بالبطل المثالى لهذه المرحلة « المعقدة » التى نعيشها فى مصر ، والعالم . وليس مسرح اللامعقول بالرغم من اقتراب رائحته من أدب نجيب محفوظ الجديد ، بالقالب الملائم لهذه الشحنة المتفجرة من الأفكار والانفعالات التى تجيش بها صدورنا وعقولنا فى الوقت الراهن . ومع ذلك فلا سبيل إلى التعرف الحميم على المرحلة « الجديدة » من تطور نجيب محفوظ الأدبى إلا باستكناه الأواصر التى تربط بينه وبين هذين التقليدين الكبيرين فى تاريخ الأدب الغربى : التقليد الأول الذى تمثله الرواية الوجودية حقاً ولكن فى اتصالها بجذور عميقة تمتد إلى كافكا ودوستويفسكى . والتقليد الآخر يمثله مسرح العبث ، ولكن فى اتصاله بجذور عميقة تمتد إلى الأسطورة البدائية والتراجيديا اليونانية . وإذا كان مناخ الحرب العالمية الثانية هو الذى أثمر البطل التراجيدى الحديث فى الغرب ، لا منتمياً وعبثياً ومتمرداً ، فإن مناخ ما بعد الحرب قد انعكس على الشعوب الحديثة الاستقلال فى ذلك التفاوت الحضارى المرعب بينها وبين عصر العلم ، وانعدام التقاليد الديموقراطية فى أسلوب الحكم . ومن ثم كان « المنتمى » هو البطل التراجيدى فى بلادنا . ولكم ودّ نجيب محفوظ أن يسيطر الفكر الاشتراكى على أزمة المنتمى الثورى بانتقاله من فضاء التجريد النظرى إلى أرض الواقع التطبيقى كما تشير بذلك اليوتوبيا الملحمية فى « أولاد حارتنا » . . . لولا أن رافقت تجربتنا الاجتماعية انحرافات بالغة العنف ليس أقلها

ظهور طبقة جديدة وارثة لامتيازات المجتمع القديم[١] ومعها برزت على السطح أزمة الحرية كما لم تبرز من قبل . وواجه المنتمى إلى الثورة فى مصر تناقضات دامية أكثر حدة من التناقضات التى كانت تنهش لحمه فيما مضى . كان التناقض بينه وبين المجتمع السابق على الثورة تناقضاً طبيعياً ، فبالرغم مما يسببه من أزمات للمنتمى الثورى لم يكن ينهش منه سوى اللحم والدم والعظم . أما التناقضات التى تراكمت بينه وبين المجتمع الثورى فكانت تنهش منه إلى جانب ذلك كله ، القلب والعقل والوجدان . ومن هنا لم يكن نموذج « كمال عبد الجواد » كافياً لأن يجسد الأبعاد الجديدة لمأساة المنتمى إلى الثورة . لم يعد الصراع الطبقى والنضال الديموقراطى وحدهما يشكلان جوهر المحنة الوافدة مع تعاظم التقدم العلمى خارج ديارنا بحيث يكاد التخلف أن يكون قدرنا[٢]. وكذلك تعاقبت أشكال التنظيم السياسى الواحد بحيث تكاد أزمة الحرية أن تكون هى الأخرى قدرنا . ومن هذه العناصر المعقدة وتفريعاتها الدقيقة ولد البطل التراجيدى الجديد فى أدب نجيب محفوظ تجسيداً موضوعياً أميناً لهذه الأزمة المركبة . وهو لذلك بطل مركب يعادل أزمة نجيب محفوظ ومأساة جيلنا معادلة موضوعية خالصة من الناحية الجمالية. فهو البطل الذى يلغى المسافة بين الخالق والمخلوق فلا يصبح بوقاً لفكرة ولا تجسيماً مباشراً لانفعال طارئ . وإنما يبطل معنى « الراوية » ما دامت الذات هى محور الرواية . . . وليس من الغريب ألا يهتم الفنان فى هذه الحال ببقية الشخصيات إلا من زاوية قدرتها على إضاءة موقف البطل وزاوية النظر التى يبصر منها كل شىء . فلم تعد الشخصيات الثانوية « شخصيات » بالمعنى الروائى التقليدى ، وإنما هى الأضواء والظلال التى تحدد أكثر فأكثر مكان البطل من الأحداث . إنها ليست إلا الشرايين التى تمده بدماء الحياة الفنية،فهى لا تتمتع مثله بوجود نوعى مستقل ، وإنما هى بمثابة الركائز الحية التى يستند عليها قيام البطل بدوره التراجيدى فى الرواية . ويختلف هذا الدور اختلافاً عميقاً عن الدور الذى كان يقوم به البطل اليونانى القديم فهو لا يحمل بذرة السقوط فى تكوينه المفترض ، هو لا يحمل اللعنة بين جوانحه من قبل أن يولد ، هو لا يضمر السقوط

---

(١) راجع « حول قضية الطبقة الجديدة فى مصر » لعادل غنيم بمجلة الطليعة – عدد فبراير ١٩٦٨ .
(٢) راجع « التحدى الأمريكى » – الترجمة العربية – دار الآداب – بيروت .

منذ البداية . . فليس من قدر مكتوب على بطلنا . وكذلك فهو يختلف اختلافاً عميقاً عن البطل العدمى الحديث ، لأنه لم يشارك فى إبداع الثورة العلمية المذهلة التى وضعت الإنسان من جديد أمام مصيره فى مواجهة عاتية . فليس من مطاردة بين بطلنا والموت . وإنما يقوم صرح البطل التراجيدى فى حياتنا وفى أدب نجيب محفوظ على أساس التفاعل المطرد بين الواقع والإنسان ، على أساس ملاحقة الواقع للإنسان ومحاولة الإنسان اللاهثة لاحتواء هذا الواقع وتجاوزه . أى أنه ليس هناك « مجهول » كتب على بطلنا هذا القدر المزدوج من التخلف الحضارى وغياب الحرية للدرجة التى تصل بهذا البطل إلى حافة اليأس . كما أنه ليست هناك « مطاردة » غير متكافئة بين بطلنا النسبى وموتنا المطلق للدرجة التى تصل بهذا البطل إلى حافة الهزيمة . وإنما يتجاذب المنتمى المصرى — والعربى بشكل عام — الفعل ورد الفعل . . فإذا كانت هناك « بذرة » ما فى تكوين هذا المنتمى فهى ليست بذرة سلبية مطلقة تقضى عليه بالسقوط مهما ناضل ضد النهاية الفاجعة نضالا نبيلا وأليماً . وإنما « تتكون» بذرة السقوط داخل المنتمى وخارجه معاً وفى وقت واحد ، حتى ينتهى إلى الخاتمة التراجيدية بالانهيار التام. وأنت تشعر حتى النخاع بأن سقوط البطل عند نجيب محفوظ ، هو سقوط عام وشامل لنا جميعاً . . فكما أن هذا البطل يلغى المسافة بينه وبين المؤلف فلا يعود ثمة معنى « للرواية » فإنه — وبنفس المقدار — يلغى المسافة بينه وبين المتلقى فلا يعود ثمة معنى لقصة « مروية » بل تصبح هناك « تراجيديا » كاملة الأبعاد اختارت القالب الروائى حقا ، ولكنها لم تتخل قط عن خواصها الدرامية .

والخاصية الأولى الناتجة من توحد الذات مع العالم هى ذلك الحديث الداخلى الذى لا ينقطع ، ويدعى بالمونولوج . على أننا ينبغى أن نفرق بين مستويات ثلاثة رئيسية لمجرى الشعور حيث يلتقط الكاتب جزئياته من هنا أو هناك . وتبدأ هذه المستويات من منطقة اللاشعور وتنتهى بمنطقة الإدراك المنطقى الواضح الذى يمكن إيصاله للآخرين . والمستويات القريبة من اللاشعور يستحيل فهمها ولا تعنى الكاتب فى الكثير ، أما المستويات التى تتدرج فى وضوح نسبى وتسبق مرحلة الكلام فهى التى تعنى الكاتب كثيراً . . فالشعور فيها يتأثر بالأشياء والأحداث الخارجيـــة . . وتتحكم هذه المؤثرات فى مجرى الشعور ولكنه يمتصها ويحتويها

فيمسيان شيئاً واحداً ، وحينئذ تؤدى هذه المؤثرات دورها بتجديد المجرى وتنشيطه . والمبدأ الأساسى الذى ينظم مجرى الشعور هو توارد الخواطر الحر ، أى قدرة الشىء على الإيحاء بشىء آخر إيحاء كلياً أو جزئياً ، وكذلك التوارد الكيفى المماثل أو المناقض حيث يدعو الشىء إلى التفكير فى مثيله أو نقيضه على السواء . وتلك إذن هى طبيعة مجرى الشعور المتجددة والمتغيرة فلا يحكمه الترتيب المنطقى التقليدى ولا يحده الزمان والمكان فهو ينتقل بحرية تامة من مكان إلى مكان وتختلط فيه مستويات متعددة من الماضى والحاضر والمستقبل المتوهم[1]. وهذا هو الفرق الجوهرى بين أبطال نجيب محفوظ ، وأبطال جويس وكافكا وبروست ، بالرغم من إفادته التكنيكية من هؤلاء جميعاً . ذلك أن « الخارج » فى أعمال نجيب محفوظ مؤثر عميق الدلالة على « تطور » مأساة أبطاله وفق التفاعل الدائم بينهم وبين واقعهم ، وهو التفاعل الذى يتم فى دائرة « المحتمل » و « الممكن » لا فى دائرة الحتمية ، سواء كانت الحتمية العبثية السوداء عند كتاب الغرب البرجوازى ، أم الحتمية البيضاء المتفائلة عند كتاب الشرق الاشتراكى ، وربما كانت تلك الدائرة من الاحتمالات المتواصلة والممكنات الأبدية هى المصدر الحقيقى لحركة « بندول الساعة » فى أدب نجيب محفوظ الجديد . وربما كانت أيضاً مصدر احتفاظه بالتوازن بين الحقيقتين الداخلية والخارجية. وربما كانت أخيراً مصدر ذلك اللون الخاص من ألوان المونولوج ، وأعنى به « الحديث النفسى » الذى قد يتطور قليلا إلى مرحلة المونولوج الداخلى غير المباشر ، ولكنه بالقطع لا يصل إلى مرحلة المونولوج الداخلى المباشر . وتعد أعمال جويس خير الأمثلة على هذا اللون الأخير من ألوان المونولوج الذى يعكس الأعماق المعتمة للاشعور بصورة لا يفترض معها وجود سامع .. أما نجيب محفوظ فيستخدم « الحديث النفسى » الذى يفترض وجود سامع جنباً إلى جنب مع « وصف مجرى الشعور » بواسطة السرد التقليدى. وذلك حتى لا يختلط الأمر اختلاطاً شديداً لا يسمح بأى قدر من الفعالية فى تطوير العمل الفنى والمتلقى على السواء . وهكذا يضع الفنان فى اعتباره — غير أسطورة الفن الخالص — المستوى الحضارى للبيئة المتلقية لهذا الفن بتطويع أدواته التعبيرية لما يمكن أن يؤثر فى هذه البيئة وأن يغيرها ، فلا بد من الاتصال بها والانفصال عنها بقصد تجاوزها معاً . . أما الاكتفاء بالانفصال عنها تماماً فإنه لا يثمر تأثيراً ولا تغييراً .

---

(١) راجع هذه النقطة بالتفصيل فى المقال السابق ذكره للدكتورة لطيفة الزيات .

وتستتبع خاصية « الحديث النفسى » و « وصف مجرى الشعور » فى المرحلة الجديدة من أدب نجيب محفوظ ، مشكلة الزمن الروائى . فالحديث النفسى يلتقط الأفكار والمشاعر القريبة من السطح حقاً ، ولكن وصف مجرى الشعور يلتقط الأفكار والمشاعر الغائرة فى الأعماق . ويصل الفنان بين المستويين بتوظيفه للضمائر الثلاثة توظيفاً قادراً على تحقيق هذا التوازن بين الحقيقة الداخلية الراسبة فى أدغال النفس البشرية ،والحقيقة الخارجية القادمة مع المجتمع والتاريخ . فليس الزمن الموضوعى الذى عرفناه فى الثلاثية بقادر على تشكيل « المحتمل » و « الممكن » فى المرحلة الجديدة ، إن الزمن الموضوعى هو العمود الفقرى للحتمية . وليس الزمن الداخلى الذى عرفناه عندجويس ولا الزمن الوجودى الذى عرفناه عند سارتر وكامى، ولا الزمن النفسى الذى عرفناه عند داريل وفوكنر ، هو الزمن القادر على تجسيد الأزمة الدامية التى يعانيها الثورى فى مصر ، وهو خامة نجيب محفوظ الفنية ، وهى خامة تختلف أصلا عن خامة هؤلاء الكتاب من ناحية ، كما تختلف إلى حد كبير عن خامة الثلاثية وما قبلها من ناحية أخرى . لذلك كان المزيج المركب من الماضى والحاضر والمستقبل ، ومن ضمير المتكلم والغائب والمخاطب، هو تلك الأداة التعبيرية التى حملت عبء الزمن الجديد فى أدب نجيب محفوظ. ولم يعد ثمة تناقض بين ضمير المتكلم مثلا — وهو الضمير العالم بكل شىء — وضمير الغائب الذى لا يعلم شيئاً ، وضمير المخاطب الذى يعلم شيئاً فشيئاً .

ويعتمد « الحديث النفسى » و « وصف مجرى الشعور » على الحوار والسرد معاً . ولكن الحوار هو الأداة الرئيسية فى التعبير سواء كان حواراً مع النفس أم مع الآخر . ذلك أنه الأداة القادرة أكثر من غيرها على التقاط الذبذبات المتوترة بين شد وجذب وبين مد وجذر. وهو الأداة الفعالة فى تجسيد متناقضات الفكر والشعور ، متناقضات الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معاً . وقد بلغ الأمر بنجيب محفوظ أن يرفض تسمية أعماله « روايات » بل «قصصاً حوارية »[1] وهى ليست تسمية صحيحة ، ولكنها تؤكد صحة الظاهرة التى أدعوها بسيادة الحوار على السرد لأسباب نابعة من العمل الفنى ومن وحى المادة الفكرية التى يتضمنها،وأقصد بها أزمة المنتمى وهزيمته . فإذا

---

(١) راجع « المصور» عدد ٨ نوفمبر ١٩٦٧ .

كانت التراجيديا هى القالب الأصيل لأزمة الانقسام الداخلى، فإن الرواية النثرية لو استخدمت لنفس الهدف، لا بد وأن يكون الحوار — أى التناول الدرامى للمأساة — هو التجسيم اللغوى الرئيسى . بل إن السرد، ذلك الجناح الآخر فى التعبير عن المأساة، يختلف اختلافاً استاطيقياً عن السرد المألوف فى الرواية التقليدية . فالمنطق الشكلى يكاد ينعدم فى ضبط السياق اللغوى ، حواراً أو سرداً . . فالحلم هو الضابط الإيقاعى الوحيد لهذا السياق ، سواء كان حلم نوم أو يقظة ، فالمادة الحلمية تشكل النسيج الأساسى فى الرواية الجديدة عند نجيب محفوظ . والحلم فى النهاية هو الإطار الذى يبرر اختلاط الماضى بالحاضر بالمستقبل ، كما يبرر تلاشى مقياس الرسم التقليدى . . فالمكان يفقد ملامحه المألوفة للذاكرة الواعية، وتتغير أشكاله وأحجامه ومواقعه وفق التغييرات الحلمية الشاملة . ولا بد للغة هنا من أن تتسق اتساقاً كاملا مع هذا الحلم الروائى ، على النقيض من المرحلة التقليدية فى أدب نجيب محفوظ حيث كانت الرواية الواقعية تتطلب لغتها انسجاماً لفظياً متقناً مع مقاييس الواقع الخارجى المألوفة للعين المجردة. هنا تتعدد مستويات اللغة تعدد مستويات الشخصية الروائية ، فإذا كان صابر الرحيمى وعمر الحمزاوى وأنيس زكى وسرحان البحيرى يمثلون إلى جانب ذواتهم البشرية العادية ، معانى أخرى أكثر شمولا وتجريداً ، فإن اللغة التى ينطق بها هؤلاء لا بد وأن تكون هى الأخرى ذات وجهين فى التعامل الفنى مع المتلقى . لا بدّ وأن تحمل وجهها التقليدى المعتاد جنباً إلى جنب مع وجهها الرمزى الجديد . وكذلك فإن اللغة الجديدة فى أدب نجيب محفوظ لا تجسد ولا تخاطب مستوى واحداً من مستويات الوعى ، فلأن هناك مونولوجاً أو حديثاً نفسياً ووصفاً لمجرى الشعور فإن هذه اللغة عليها أن تهبط إلى أغوار الشخصية لتنقل الشعور الغامض كما هو ، وعليها أن تلهث فى مطاردة الانفعال الطارئ الطافى على السطح كما هو ، وعليها أخيراً أن تتحكم فى ميزان حرارتها بحيث ينقل إلينا بدرجات الفكر البارد كما هو . أى أن اللغة فى هذه المرحلة الجديدة حقاً ، تقوم بدور مخالف لما ندعوه أحياناً بوظيفة « التعبير » وإنما هى تتحول إلى عنصر من عناصر العمل الفنى وليس مجرد أداة للإفصاح . وعلى هذا النحو يصبح لموسيقى اللفظ دور جوهرى فى عملية البناء الروائى ، وليس دوراً خارجياً من وشى الصنعة . وتصبح قضايا تقليدية مثل العامية والفصحى أو اللغة الثالثة المنتقاة من الألفاظ العامية ذات التركيب الفصيح فيمكن

نطقها بالطريقتين . تصبح قضايا بائرة، لأن اللغة هنا ليست لذاتها ، وليست رداء خارجياً ، إنما هي جزء جوهرى من الكل الروائى يتكامل بنموه لحظة لحظة ، يكتسب قيمته الفنية الحقيقية من الأقيسة الداخلية للرواية ، وليس من المفاهيم الوراثية فى النحو والصرف . هكذا تنحت الشخصية ألفاظها بل وحروفها فضلا عن تراكيب هذه الحروف والألفاظ من صميم مواقفها المتداخلة المتشابكة المتغيرة دوماً . وهكذا أيضاً – وبنفس المقدار – تنحت اللغة شخصياتها ومواقفها فضلا عن الأحداث المكونة والمطورة لهذه الشخصيات القلقة المتوترة دوماً . أى أن الشخصية أصبحت على وجه ما هى اللغة ، كما أصبحت اللغة على نحو آخر هى الشخصية ولم يعد ثمة مسافة تفصل بين الشخصية فى حقيقتها ، والأداة اللغوية المعبرة عنها ، فقد أمسيا شيئاً واحداً ، ما يهدد اللغة يهدد الشخصية وما يهدد الشخصية يهدد اللغة فى تفاعل إيجابى متبادل يصوغ الشخصية واللغة معاً وفى وقت واحد .

والحق أن اللغة فى هذه المرحلة الجديدة قد حملت أثقالا وأعباء جديدة تماماً على اللغة العربية والرواية العربية جميعاً . والحق أيضاً أن نجيب محفوظ قد عانى معاناة الأنبياء فى خلق هذه اللغة الجديدة ، فهى لم تكن قط بحثاً عن لفظ جديد أو تركيب جديد أو خيال غير مطروق ، وإنما كانت رؤيا جديدة للغة كجزء لا ينفصل عن رؤيته الجديدة للعالم والإنسان . هذه الرؤيا التى قد يتحمس البعض لظلالها على الكلمات فيسمونها شعراً ، وهم يقصدون ما آلت إليه من تركيز وتكثيف وشفافية . . وقد يعترض عليها البعض الآخر لمجافاتها المعاجم المحفوظة والأذواق البصرية والسمعية التى نشأنا عليها وتربينا ، وهم يقصدون هذا « اللامنطق » فى رصف حروفها وألفاظها وتراكيبها . ولكن لا سبيل أمام المتحمسين إلا التخصيص بدلا من التعميم والغوص فى الأعماق بدلا من التقاط الظواهر السطحية ، كما لا سبيل أمام المعارضين إلى إعادة النظر فى وظيفة اللغة من البداية ووظيفة الفن كذلك والعلاقة بين الفن واللغة ، إلا إذا نظرنا إلى هذه اللغة الجديدة بحق فى اتصالها الوثيق بالرؤيا الجديدة التى يقدمها نجيب محفوظ فى مرحلته الجديدة . . فهذه الرؤية وحدها هى التى تحدد المنطق واللامنطق فى السياق الروائى من لغة وشخصيات وأحداث ومواقف .

فما هذه الرؤيا الجديدة ؟

سؤال يردنا من عالم التجريدات الذى حاولنا فيه أن نحصى معالم التجديد الفنى فيما بعد الثلاثية وأولاد حارتنا ، كمدخل إلى عناصر التجديد الأخرى التى طرأت على أدب نجيب محفوظ إبان مرحلة التحول الدامية التى يجتازها مجتمعنا . ومنذ البداية أقول إنه إذا كانت « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » تمثلان « بداية » الأزمة أو مقدماتها فإن « الطريق » و« الشحاذ » معاً يمثلان عنفوانها ، أى يجسدان الأزمة نفسها ، أما « ثرثرة فوق النيل » و « ميرامار » فيمثلان النهاية الأسيفة التى انتهت إليها وأعنى بها الهزيمة . فلم يكن حديثنا إذن عن « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » فى مقدمة هذا الفصل تكراراً لما جاء عنهما فى فصل سابق ، بل تمهيداً ضرورياً لتناول هذه المرحلة الجديدة الخطيرة ، مرحلة الانتقال التى تمثلها الروايات الأربع « الطريق ، الشحاذ » ، ثرثرة « ميرامار » . كذلك فإن حديثنا المجرد عن الإنجازات الجمالية لهذه الأعمال ليس إلا تعميماً ضرورياً فى البداية كمدخل لتناولها فى التطبيق بصورة أكثر تخصيصاً وتفصيلا .

* * *

إن دورة السؤال والجواب فى روايتى « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » تضع الفنان حقاً فى مأزق حرج ، وذلك حين تضعنا معه من جديد أمام النقطة التى انتهت إليها اليوتوبيا الملحمية « أولاد حارتنا » . . ولا بد إذن من البحث عن طريق جديد لعله يعطى جواباً جديداً . ومن هنا كانت « الطريق » و « الشحاذ » مرحلة البحث عن هذا الطريق الجديد والجواب الجديد . هما روايتان من أدب الرحلات ، ولكنها رحلات خارج الزمان والمكان من أحد الوجوه ، وإن تمت فى إطارها التاريخى والجغرافى على وجه آخر من هذه الوجوه . وهى بالقطع ليست مجرد رحلات نفسية فى أعماق الذات البشرية ، كما أنها ليست مجرد رحلات فكرية فى متاهات العقل الإنسانى . إن أهم صفاتها فيما أعتقد أنها ليست رحلات « معلومة » المقدمات والنتائج من قبل أن يخطو الإنسان خطوته الأولى كما هو الحال فى « أولاد حارتنا » ، كما أنها ليست اختباراً عملياً لتخطيط نظرى كما هو الحال فى الروايتين التاليتين لها . إن « الطريق » و « الشحاذ » رحلتان — أو محاولتان — مترادفتان جوهرهما البحث . والبحث يحتمل الممكن ولا يعرف اليقين أو المستحيل . ولكنه يتضمن دائماً عنصرى المعرفة والجهل جنبا إلى جنب ، ومن لحظة إلى أخرى يعرف المرتحل

ويجهل، ويعرف ويجهل إلى ما لانهاية .. ويظل الشوق العارم إلى المعرفة هو وقود الرحلة إلى المجهول ، فإذا نفد الوقود وقعت الكارثة . ومأساة الرُّحَّل العظام أنهم يكابدون الشوق بلا توان ولا غاية لهم سوى البحث فى ذاته ، فهم يدرون أن لا نهاية محققة للطريق الذى قطعوا فيه شوطاً أو أشواطاً. والبحث وحده هو الذى يمنح حياتهم معنى بالرغم من إطلالتهم الدائمة على حافة اللامعنى. ذلك أن البحث فى ذاته ليس إلا تلك الرغبة المتجددة فى الحياة مهما كان الموت هو النهاية المؤكدة لها. والموت أثناء البحث ، أى أثناء الحياة الحقيقية ، يفضله المرتحلون العظام على الموت أثناء الموت ، أى أثناء الحياة الميتة . لأن البحث اختيار والموت اضطرار ، والتعاسة لاحد لها إذا استبدلنا الاختيار الوحيد باضطرار جديد . . فكأنما ارتضينا الجــبر مرتين ، نحن الذين نفضل بقية الكائنات بهذه اللؤلؤة الثمينة المسماة بالحرية .

والبحث عن الحرية والكرامة والسلام هى رسالة صابر بطل « الطريق » . والبحث عن التوافق بين ذرات الكون والانسجام هى رسالة عمر الحمزاوى بطل « الشحاذ » . ومن قبل أن نجوس معهما الرحلة الطويلة الدامية، علينا أن نتذكر ذلك التمهيد الخطير الذى قدم به الفنان لهذه الرحلة بقصة « زعبلاوى » المنشورة فى مجموعته « دنيا الله ». بضمير المتكلم يحدثنا بطل الأقصوصة أنه قد أصيب بالداء «الذى لا دواء له عند أحد » فلم ير بداً من البحث عن الشيخ زعبلاوى فقد سمع عنه الكثير منذ عهد الطفولة . ويبدأ المريض رحلته ابتداء من قاض شرعى إلى بائع كتب قديمة إلى شيخ حارة إلى أحد الخطاطين إلى أحد الموسيقيين . وعند أولئك جميعاً تألق الأمل لحظة وضاع . ولكنه استطاع أن يجمع بعض الصفات التى يمكنه بها التعرف على زعبلاوى فهو « على أى حال حى لم يمت ، ولكن لا مسكن له» و « قد يندس بين الشحاذين فلا يميز بينهم » و « الرجل اللغز ! يقبل عليك حتى يظنوه قريبك ويختفى فكأنه ما كان » ، و « فى وجهه جمال لا يمكن أن ينسى » ، «هذا الرجل العجيب يتعب كل من يريده ، كان أمره سهلا فى الزمان القديم عند ما كان يقيم فى مكان معروف ، اليوم الدنيا تغيرت ، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى

بها الحكام بات البوليس يطارده بتهمة الدجل ، فلم يعد الوصول إليه بالشيء اليسير ، ولكن اصبر وثق بأنك ستصل » . وبفضله صنع الخطاط أجمل لوحاته والموسيقى أجمل ألحانه ، « هو الطرب نفسه ، وصوته عند الكلام جميل جداً ، ما إن تسمعه حتى ترغب فى الغناء ، وتهيج أريحية الخلق فى نفسك » . وبالرغم من اجتماع هذه القرائن الكثيرة على « وجود » زعبلاوى ، والأدلة العديدة على مظهر هذا الوجود ، إلا أن مريضنا لم يهتد إليه . حتى قيل له إن سكيراً من الريف ينزل القاهرة كل فترة ويقضى وقته بإحدى الحانات يعرف زعبلاوى معرفة وثيقة فاذهب إليه عسى أن تنال المراد . وتوجه المريض إلى الحانة المبتغاة فالتقى بالرجل ولكنه لم يصادف زعبلاوى بل تأكد لديه حينذاك أنه لن يراه أبداً ما دام على هذه الدرجة من الإلغاز والإعجاز . وعند ما تبادل الكؤوس مع رجل الحانة انتشى بالخمر إلى حد السكر وتراءت له فيما يشبه الحلم هضبة من الياسمين فى حديقة لا حدود لها وثمة رشاش نافورة يصب ماء صافياً فوق رأسه وأغاريد الطير من كل نوع تحيط السمع بأهازيج الجنة « وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسى ، وبيننا وبين الدنيا ، فكل شيء حيث ينبغى أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ . ونشوة طرب يضج بها الكون » . وحين استيقظ من الحلم أو ما يشبه الحلم أنبأه صاحبه أنه نام نوماً عميقاً بالرغم من أن رجلا طيباً حاول إيقاظه وتنبيهه بقليل من الماء رشه فوق رأسه ، فلما تساءل عن كنه الرجل الطيب فاجأه رفيق الحانة بأنه لم يكن سوى الشيخ زعبلاوى . وقبل أن يفتح فمه بالدهشة عرف أنه قد يأتى غداً ، وقد لا يأتى طول العمر ، وأنه لا تغريه المغريات ، ولكنه يهب الشفاء لمن يحبه بلا مقابل . « وعند كل منعطف ناديت يا زعبلاوى لعل وعسى ، ولكن لم يفدنى النداء » ، « وحسبى أنى تأكدت من وجود زعبلاوى بل ومن عطفه علىّ مما يبشر باستعداده لمداواتى إذا تم اللقاء » ، « نعم ، علىّ أن أجد زعبلاوى » . وتلك آخر كلمة فى هذه القصة القصيرة العظيمة ، أو ذلك التمهيد الخطير – كدقات المسرح الثلاث – قبل بداية الرحلة الموحشة الدامية التى بدأها هذا المريض باسم « صابر » فى الطريق و « عمر الحمزاوى » فى الشحاذ .

وليس من العسير أن نلمح أوجه الشبه العديدة بين قصة زعبلاوى والروايتين التاليتين لها، وذلك فى حدود كونها قصة قصيرة، أما الطريق والشحاذ فقصتان طويلتان. وليس من العسير القول بأنها كانت بداية « البحث » فى طريق نجيب محفوظ الجديد بعد أن تأكد له بشكل قاطع أن المسألة أكثر تعقيداً مما كان يظن ، أكثر تعقيداً من أن تحلها كراسة عرفة أو الوردة الحمراء فى اليد اليسرى للشاب الطويل الأسمر المبتسم أبداً . لا شك أن أزمة سعيد مهران وعيسى الدباغ أزمة صحيحة فى جوهرها، ولكنها من ناحية أخرى هى صورة جانبية للأزمة وليست تمثالا متعدد الأبعاد . والواقع من ناحيته يضيف كل لحظة سمات جديدة وملامح تعقد الأمر أكثر كثيراً مما كان عليه فى لحظة سابقة . والسمات الجديدة لا تنفى الجوهر القديم ، ولكنها تبدل فيه وتغيره بما يستلزم بحثاً جديداً . وربما كان جيل كمال عبد الجواد الذى ودعناه فى نهاية الثلاثية ، قد أعقبه جيل وأجيال فى ساحة الوجود المصرى، ولكن أزمته فى حقيقتها ظلت كما هى وأضيفت إليها عناصر جديدة أسهمت فى تغييرها وتشكيلها على نحو جديد ، أما الجذور فباقية. ولم تكن « أولاد حارتنا » جزءاً رابعاً من الثلاثية كما تحذلق البعض فى تصوير مسيرة نجيب محفوظ ، ولكنها كانت نوراً كاشفاً لأغوار الهوة الزمنية التى تفصل بين خاتمة السكرية وبداية «اللص والكلاب» . وقد كشفت الأضواء الباهرة عن أن الهوة الزمنية لا تعادلها حرفياً هوة موضوعية، فمأساة كمال عبد الجواد قد ازدانت بالكثير من مشكلات العصر الجديد وقضاياه ، ولكنها لم تسقط كالشهب فى قاع البحر . والفنان كان يحمل « كمال عبد الجواد » بين جنبيه طوال مرحلته الفنية الجديدة ، فالدين والعلم والاشتراكية بمثابة العمود الفقرى لتلك الرحلة إلى ما قبل « الطريق ». وعلى النقيض من فلاديمير واستراجون فى انتظارهما لجودو بمسرحية « بيكيت » يشد المريض رحاله بحثاً عن زعبلاوى ، وكذلك صابر عن سيد سيد الرحيمى، وعمر الحمزاوى عن شىء لا يسميه . ولكن فلاديمير يقول لاستراجون «ربما نمنا الليلة فى مكانه، فى الدفء، فى الجفاف ، على شبع، على القش . ألا يساوى هذا عناء الانتظار ؟ إنه يساويه» . هذه الفقرة التى جاءت فى النص الفرنسى لمسرحية بيكيت وحذفت من الترجمة الإنجليزية لأمر لا نعلمه[1] تلتقى فى الكثير مع فكرة نجيب محفوظ المحورية فى « زعبلاوى » و «الطريق» و «الشحاذ» . وهى الفكرة القائلة — فيما أتصور — أن بحثنا ذاته هو الطريق ، والرحلة ذاتها هى الهدف ، وأن المأساة الحقيقية كامنة فى التصورات التقليدية لمعنى الطريق،

---

(١) نبهنى إلى ذلك الدكتور لويس عوض فى حديثه عن بيكيت بكتابة «الاشتراكية والأدب» .

بينما « البحث » فى ذاته يعنى الكشف ، والكشف هو الخلق والإبداع . هذه التصورات التى تقوذ المريض من القاضى الشرعى إلى شيخ الحارة كما تقود صابر من دفتر التليفونات إلى الإعلان فى الصحف كما تقود عمر الحمزاوى من الطبيب إلى وردة ومارجريت . . هذه التصورات التقليدية جميعها لمعنى الطريق لا تدل عليه لأنها كائنة قبله وسابقة عليه ، وإنما البحث نفسه الذى يحتمل الجديد مع كل نفس يردده الإنسان هو الطريق . وهو الغاية. ولا شك أن ضراوة الصراع بين ما هو كائن وما هو محتمل أن يكون ، بين المعرفة بالماضى والجهل بالمستقبل هى محور البناء الروائى فى أدب نجيب محفوظ الجديد . وإذا كانت قصة « زعبلاوى » تكاد توجز شكلا ومضموناً بعض القسمات الرئيسية فى روايتى « الطريق » و « الشحاذ »

فإن هذا لا يعنى أن الطريق كان معلوماً لدى الفنان من قبل أن يبدأ المسير فيه ، وإنما تبدو لى هذه القصة القصيرة العظيمة مجرد تمهيد خطير ، كذلك التمهيد الكبير الذى قامت به « أولاد حارتنا » لروايتى « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » ، مجرد تمهيد نظرى لرحلة الواقع بكل كثافته ونسيجه الحى . . وهى لا تعدو كونها تمهيداً ؛ يقول على لسان المريض الأبدى بعد أن تأكد من وجود زعبلاوى « نعم ، علىّ أن أجد زعبلاوى » . وهى مهمة تختلف فى الكثير عن رسالة عرفة من أجل إعادة الحياة إلى الجبلاوى ، أو هى على وجه الدقة أكثر تعقيداً . . ذلك أن الواقع أجاب على عرفة إجابة قاسية وعنيفة إذ ليست الأمور على هذا القدر من البساطة والتسطح ، ليست مسألة شبق ميتافيزيقى أو عدالة اجتماعية مهدرة فحسب ، بل هى مسألة حياة إنسانية مكتملة الجوانب عبر عنها صابر تعبيراً موجزاً فى شعاره الثلاثى « الحرية والكرامة والسلام » . ولكن الطريق الذى سار فيه صابر لم يكن بهذا القدر من الإيجاز ، لقد كان غابة كثيفة من الأشواك أو بحراً متلاطم الأمواج مليئاً بالصخور .

ولعل أهم حوار دار بين صابر وأمه قبل وفاتها هو ذلك السؤال الذى ابتدرها به حين باحت له بسر أبيه « وهل أضيع عمرى فى البحث عن شىء قبل التأكد من وجوده ؟ » فقد أجابته جواباً عميق الدلالة « ولكنك لن تتأكد من وجوده إلا بالبحث ، وهو خير على أى حال من بقائك بلا مال ولا عمل ولا أمل » . .

.. هى إذن نفس البداية الهامة فى قصة « زعبلاوى » فالفنان لم يبدأ من حيث انتهت ، وإنما هويكرر بدايتها فى مستوى جديد هو المستوى الواقعى الصرف . والحق أن قدرة نجيب محفوظ الباهرة أنه استطاع فى مرحلته — أو مراحله — الجديدة أن يجعل من « المباشرة » فناً ، فما يظنه بعض النقاد رموزاً أسطورية أو حتى تاريخية هو الواقع بنفسه وقد تجرد من كل ما هو عرضى وطارئ وعابر ليبقى على كل ما هو جوهرى وأصيــل . وتلبس الواقع بالرمز ومشابهــة الرمز للواقع هى التى ورطت كثيراً من النقاد المخلصين فى أحبولة المعادلات غير العادلة بين الرواية ودلالاتها . فالحق أن رحلة صابر رحلة حقيقية لذلك الباحث عن الحرية والكرامة والسلام بافتقاده لهذه النجوم الثلاثة منذ توسدت أمه التراب ولم يبق فى جيبه مال كثير يقيه شر العوز ، ولم يعد لديه من الأحباب والأصدقاء ما يتقى به شر الغدر . وهكذا أصبح الأمر لذلك المرتبط بأم غابت فى ظلمة القبر ، وبأب غائب فى الدنيا الواسعة ، أن يصبح قدره فى هذا الوجود هو البحث عن الأب الذى لم يره وإن جاء صورة منه كما تدل على ذلك صورة الزفاف التى تجمعه بأمه وشهادة الزواج التى احتفظت بها طول العمر ، منذ ارتبطت به وهو بعد طالب صاحب عز وجاه إلى أن هجرته إلى واحد من طينتها فعادت إلى الحمأة الدانية القطوف من حيث أتت . هكذا قالت له « ستجد فى كنفه الاحترام والكرامة وسيحررك من ذل الحاجة إلى أى مخلوق بما سيهيئ لك من عمل غير البلطجة والجريمة ، فتظفر آخر الأمر بالسلام » وكأنها أرادت لابنها — قبل أن تلفظ آخر أنفاسها — مستقبلا آخر غير الماضى الملوث بالدعارة الذى أودى بها إلى السجن فالقبر . وهكذا أيضاً ألفى نفسه وحيداً فى هذه الرحلة العسيرة الفهم ، فأين هى الحقيقة وأين هو الحلم ؟ تساءل صابر وقد عزم على أن يخطو الخطوة الأولى « أمك التى ما تزال نبرتها تتردد فى أذنك قد ماتت ، وأبوك الميت يبعث فى الحياة » . وأنت المفلس المطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام » . لقد أصبح مريض الشيخ زعبلاوى محدد المرض معروف الدواء ، ولكن معرفته بالدواء تزيد المرض التهاباً كلما اتسعت المسافة بينه وبين زعبلاوى ، بين صابر وسيد سيد الرحيمى . فمن شيخ الحارة إلى قائمة المسجونين إلى قارئ الكف ، والنقود تقارب النفاد وهو بعد فى الإسكندرية . وعتب على أمه فى قبرها لحظات تذكر فيها أنها هى السبب ، خدعته طيلة العمر بقولها مات أبوك وهو فى ريعان الشباب ، فهل

خدعته قبل أن تموت بقولها إنه حى ؟ وما العمل « وأنت اليوم وحيد بلا أهل ولا أصدقاء كأنك جنس غريب » . الوحدة الشقية والانتماء المحزن ، كلا وجه للتعاسة التى لا تنتهى . ويحزم أمره على السفر إلى القاهرة، وفى فندق متواضع يلتقى بكريمة الزوجة النضرة لعم خليل أبو النجا صاحب الفندق الذى لن يتغير بعد الموت . وبمجرد أن يراها تراوده أخيلة جنسية تتخللها أحلام بالعثور على أبيه ، بل هو يربط مباشرة بين فتاة الأنفوشى وعطفة القرشى وبين كريمة؛ فإذا كانت هى المغامرة القديمة فالمحتمل أنه سيعثر على الأب الغائب « وفى لمحة واحدة تجلت لمخيلته صورة أبيه والوجه الدافئ المفعم بالإثارة » وقيمة ذلك تتضاعف — بالشهوة المغرية فى فترات الراحة من البحث — للوحيد الذى لا أهل ولا صاحب له . وعند ما تجيء المعجزة ستقول له « أنا صابر ، صابر سيد سيد الرحيمى » .

ولا يحتاج القارئ لأدب نجيب محفوظ الجديد إلى ذكاء حاد ليكتشف دلالة الأسماء التى يخلعها على شخصياته . فالصبر من نصيب المريض بالبحث عن أبيه ، والسيادة والرحمة من نصيب هذا الأب الغريب . والفنان يؤكد على معانيه بالإلحاح والتكرار القريبين من الإفصاح والمباشرة . حتى وهو يقدم لنا شخصية « كريمة » التى تقوم بدور بالغ التعقيد فى الرواية قارب فى وصفها بينها وبين الأم وكأنه يوغل فى مطاردة التصور التقليدى لموت الأم الذى لاحقه عند القبر وهم — أولئك المتربصون به — يوسدونها الفجوة المظلمة . فالحق أن أم صابر فى رواية الطريق لم تمت بموت بسيمة عمران ، وإنما حياتها قد امتدت فى شخصية كريمة. والرواية مليئة بالشواهد التى تجعل منهما وجهين لعملة واحدة . ويستخدم نجيب محفوظ نفس اللعبة الفنية مع « إلهام » الشخصية الثانية فى حياة صابر بعد سفره إلى القاهرة . لقد تعرف عليها وهو يعلن عن أبيه فى جريدة « أبو الهول » فزاد انتعاشاً بإشعاعاتها التى ترفعه إلى مستوى غير مألوف فى علاقاته مع الناس، وسحرها لا يستقر بموضع بالذات ، شائع كضوء القمر « وبه جانب مجهول تتعلق به الآمال كمستقر أبيه » . ولا تلبث شخصية إلهام أن تنتصب أمامنا كامتداد « حاضر » للأب الغائب ، صفاتها أقرب ما تكون إلى صفاته وهى فى الحلم ابنته ، وهى أخيراً تسلك مع صابر ذلك الطريق الذى يجهد نفسه فى العثور عليه نحو الحرية والكرامة والسلام . ولو صح هذا التصور الذى أراه لهاتين

الشخصيتين الهامتين فى الرواية كريمة وإلهام ، فإن الفنان يكون قد أنجز بعض ما تبقى فى قصة زعبلاوى حين حضر الشيخ وكان المريض نائماً .. فإلهام فى تصورى كانت هى « سيد سيد الرحيمى » فى لحظة حضور وتجسد خفيت عن عين صابر الغائبة عن الوعى بين أحضان كريمة ، أو بين أحضان أمه . . فالحق أنه لم ينفصل عن أمه بموتها بل امتد اتصاله بها عن طريق ارتباطه بكريمة . على هذا النحو يبدو لى البناء الروائى فى الطريق ، أن هناك طريقاً ممتداً من بسيمة عمران إلى كريمة ، وطريقاً آخر يمتد من إلهام إلى سيد سيد الرحيمى . . وأن مأساة صابر الحقيقية هى أن أباه كان أقرب إليه من حبل الوريد ، ولكنه لم يستطع أن يراه لأنه كان محاصراً بين دياجير الظلام سواء فى أحضان أمه أو فى أحضان كريمة . إن بصيرته لم تستطع أن تخترق الحجب الكثيفة من « المتعة والجريمة » التى هيأتها له المرأتان ، ليرى الحرية والكرامة والسلام ماثلة له شاخصة إليه فى عينى إلهام وعبيرها الفواح بالراحة وهدوء النفس . أى أن مأساة صابر تبدأ منذ تجمدت قدماه فى تلك الدائرة الجهنمية ، فأصبح لا يرى شيئاً آخر إلا من موقع هاتين القدمين الجامدتين ، وهكذا أمست كافة التصورات التقليدية عن معنى الطريق فى حياته عجزاً فادحاً عن الخطو خطوة واحدة إلى الأمام . لقد ظن أنه يتقدم وهو يتلقى هذه المكالمة التليفونية أو تلك من أشخاص كثيرين يدعون سيد سيد الرحيمى . ولكنه فى الواقع كان يمسك سماعة التليفون بيد وكريمة باليد الأخرى ، فاستحال عليه الاتصال الحقيقى بأبيه الذى سخر منه فى الحلم ومزق كل ما يربطه به وسخر منه فى التليفون قائلا له « يا حمار » وسخر منه وهو يمرق بعربته الفارهة . وسخر منه أولا وأخيراً لما كان فى الإسكندرية ستة أيام ، كان صابر غارقاً إلى أذنيه فى البحث عنه . ولكن ماذا يجدى البحث والعين لا ترى ؟ وماذا يجدى البحث عن صورة ثابتة فى المخيلة باتت لقدمها أبعد ما تكون عن الصورة الأصلية وأحوج ما تكون إلى إعادة الخلق والاكتشاف ؟ وأزمة صابر بين التصور التقليدى للطريق وبين الطريق الحقيقى الذى يمكن أن يراه كل إنسان لو خلع عن بصره غشاوة الجمود هى محور الصراع الدرامى فى الرواية . والرؤية الجامدة على الماضى هى التى ربطت أحياناً بين كريمة وأبيه ، فطالما قال لنفسه : « إذا كانت هى فتاة الإسكندرية فقد يعنى هذا أننى سأوفق فى البحث » أى أن الظن قد خالجه بأنه ربما كانت كريمة هى الطريق إلى

الحرية والكرامة والسلام ، فيما لو كانت شبحاً لتلك الظلمة الشهية فى عطفة القرشى .
وعلى طول الرواية لا يتبين صابر — ولا نتبين معه — ما إذا كانت كريمة هى فتاة الإسكندرية أم لا ، ولكنا نراها وقد تحولت إلى جدار عال يحول بينه وبين البحث عن أبيه ، هذا الأب « الذى لا يحتاج إليه حباً فى الحرية والكرامة والسلام فحسب وإنما خوفاً من التردى فى الجريمة » . لقد ترك الإسكندرية بكل ماضيه الملوث بالدعارة والجريمة ، تركها ممنياً النفس ألا تكون القوادة أو البلطجة من نصيبه . وطوال عملية البحث كان يتعذب عذاباً مضنياً ، ولكنه لم يوشك على الهلاك إلا حين أضمر الكف عن البحث والتفرغ لكريمة « وإذا قرر يوماً الكف عن البحث فسوف يندفع فى طريق آخر كثور أعمى » . وبين البحث والكف عنه عانى صابر أهوالا دونها الجحيم ، ففى النصف الثانى من الليل ينسى كل شىء ولكن ما أن ينبلج الصبح حتى تنزع نفسه شوقاً وحناناً إلى إلهام . وفى محضرها ترتفع به مشاعره إلى آفاق عليا من الصفاء « ولكن رغبته فى كريمة لا تموت ، تغفو إلى حين ولكن لا تموت . جاذبية إلهام لا تخمد ، ولكن سيطرة الأخرى لا مهرب منها كالقضاء . ولشدة وطأة هذه السيطرة يمقتها أحياناً بقدر ما يعشقها ، وكم نادى باطنه إلهام لكى تنقذه ولكنه نداء اليأس . وشد ما يهرب من هذا السؤال المزعج : من تختار إذا خيرت ؟ ولكنه يدأب على جسمه كدمل كامن . وأحياناً يمقت الليل وهو ينتظر كالأسير . وإلهام سماء صافية يجرى تحتها الأمان وكريمة سماء ملبدة بالغيوم تنذر بالرعد والبرق والمطر ، ولكنها أيضاً سماء الإسكندرية المحبوبة » . بل لأنها سماء الإسكندرية المحبوبة ، فهو يكتوى بنيران جحيمها الذى لا نهاية له . فالحق أن كريمة هى الواقع الجاثم ، هى الظلام والدمار والسجن وبسيمة عمران والموت . أما إلهام فهى كاسمها ورسمها ذلك الحلم العظيم الذى يلازم التوقيت الزمنى للواقع البغيض ، ولكنه يحتاج إلى بصيرة قادرة على اختراق الحجب الكثيفة ، هى الطريق المؤدى إلى الحرية والكرامة والسلام ، وهى أقرب إليه من حبل الوريد ، ولكن دونها أهوال الماضى المطل بوجهه البشع على الحاضر ، ودونها الرؤية الجامدة على هذا الماضى المظلم . ولقد أثبتت إلهام أنها بعيدة عن المنال بالرغم من كل شىء ، عصية عن الإلمام بها فى جرعة واحدة كما هو الحال فى كريمة التى يهصرها بين ذراعيه ويمتص شهوتها دفعة واحدة . إلهام كالضوء يصعب الإمساك بأشعته ، وكريمة كشريحة اللحم

المشتهاة مهما كبرت تغرى الفم بالقضم والمعدة بالهضم . وفى لحظات نادرة يخيل إلى صابر أنه لم يجئ إلى القاهرة للبحث عن سيد سيد الرحيمى ، وإنما لكى يجد إلهام « أحياناً نجرى وراء غاية معينة ثم نعثر فى الطريق على شىء ما نلبث أن نؤمن بأنه الغاية الحقيقية» تلك ومضة برقت فى الذهن للحظة واحدة كاد فيها أن يضع يده على الوجه الحقيقى لإلهام ، فهى بالفعل ليست إلا الوجه الغائب لأبيه المجهول . ولكنه سرعان ما يتراجع بمجرد أن يتذكر كريمة ، إنه يتعذب بها وبدونها ، يتعذب معها لأن جانباً فيه يتوق إلى إلهام ، ويتعذب مع إلهام لأن جانباً فيه يتوق إلى كريمة « والتوحيد بينهما أمنية لا يجرؤ على تمنيها » . ولم تكن المشكلة قط هى القدرة على الجمع بينهما كالجمع بين الواقع والحلم ، وإنما كانت على وجه التحديد هى استبدال إحداهما بالأخرى . وهو فى إحدى اللحظات النادرة التى كاد أن يضع فيها يده على وجه إلهام الحقيقى قال لها : « أعترف لك بأننى لا أجد لحياتى معنى إلا عند اللقاء » . ولكنه عجز تماماً عن الارتفاع إلى « مسئولية حبها » بالرغم من كل ما قدمته إليه من إمكانيات العمل والزواج لأنها إمكانيات تقبع فى دائرة الحلم ، عسيرة التحقيق وسط الظلام المدلهم الذى يعيش فيه بين أحضان كريمة وخططها : قتل الرجل العجوز والزواج منها . وهكذا تصبح كريمة هى « الأمل الوحيد » الباقى له، ولو كان منصفاً لقال إنها الواقع الوحيد الذى يملكه . أما إلهام فإنها « خرافة كالرحيمى » . وفى اللحظة التى يرفض صابر فيها أن يمسك بسماعة التليفون لما تأكد أن صوت إلهام لا يزال قادراً على النداء، فى هذه اللحظة التى رفض فيها الطريق الحقيقى الوحيد إلى سيد سيد الرحيمى ، فإنه قد أعلن فى نفس الوقت قبوله للطريق الذى أتى منه وانتهى إليه ، الحلقة المفرغة والدائرة الجهنمية التى بدأتها بسيمة عمران وختمتها كريمة . . ومن ثم كان لا بد من أن يقتل عم خليل أبو النجا « وأملك هى القاتل الحقيقى » . وكم حاول التخلص من الجريمة بالاعتراف بها لإلهام . ولكن السلسلة الدامية كانت قد التفت حول عنقه بإحكام بالغ . تظن إلهام أن « العمل » هو الذى يحل مشكلته ، ولا ترى أن ما تظنه « مشكلة عابرة » قد أصبح جريمة مستعصية الحل. ولا بديل للجريمة — بعيداً عن إلهام — إلا أن يصبح كهذا الشحاذ الذى يسمع مديحه النبوى طول الوقت « كان فى شبابه فتوة داعراً . . ثم فقد كل شى من قوة ومال وبصر فتسول » . هذا الشحاذ الذى

يقوم فى الرواية بدور المرآة المتنقلة غير القابلة للكسر .وعند ما يصبح اليأس هو مآلنا الوحيد نفتح العيون على آخرها ، فعلى حافة الهوة تتهرأ أقدامنا ونستيقظ لحظة قبل الانهيار العظيم . حينئذ يتبدى لنا كل شىء على حقيقته ولكن كالرؤيا بعد فوات الأوان . هكذا يصرخ صابر بعد أن عرف حقيقة إلهام « إذن رد الحياة إلى عم خليل واستيقظ من الكابوس »، « ها هو الحب والحرية والكرامة والسلام فأين أنت ! ولماذا لم تقع المعجزة قبل الجريمة » . وهل فى الأمر معجزة يا صابر، أم أن العين الضريرة — بكل بساطة — لا ترى شيئاً وإن كان قرب بنانها ؟ لا يتساءل الفنان هكذا ، ولكنه يورد آهات صابر : إلهام لست إلا عذاباً ، لست إلا سوطاً « للتغيير والتعذيب » . ولكن هذه الآهات لا تبدل من واقع الأمر شيئاً ، حتى بعد اكتشافه لحقيقة إلهام ، فهى حين تتصل به تطلب إليه اللقاء من أجل الأب « الذى جئت للبحث عنه » لا يعيرها التفاتاً،فإذا ألحت واقترحت بأن تجىء هى إليه قال بضيق لا يخلو من حدة « كلا » . وتنجلى الرؤيا كلها فى عينى صابر وهو وحيد فى الزنزانة ، تماماً كموقف ميرسول فى نهاية « الغريب »،هذا مع القسيس وذاك مع محاميه . ويوجز صابر طريقه إيجازاً عميق الدلالة فيقول للمحامى الذى أرسلت به إليه إلهام فذرف عليها « الدمعة الثانية » فى عمره كله « الحكاية كلها كالحلم ، جئت من الإسكندرية للبحث عن أبى فوقعت أحداث غريبة نسيت فيها مهمتى الأصلية حتى وجدت نفسى أخيراً فى السجن » . وهل خرجت من السجن أبداً أيها البطل التراجيدى العظيم ؟ يستكمل صابر خيبته الدامية قائلا « والآن أكاد أن أنسى كل شىء إلا المهمة الأصلية التى جئت من أجلها » بعد فوات الأوان ، للأسف ! والمحامى كالملايين الزاهدة فى التفلسف ، ولكنها تتفلسف رغم أنفها فيومئ أنه لا جدوى من التفكير فى هذا الآن، ولكنه يعد بالإشارة إليها فى المرافعة «باعتبارها أول جناية كتبت عليك قبل أن تولد » ، و « لن تجنى من الاهتمام بأبيك الآن إلا التعب الضائع فإن مجيئه أو عدمه سواء فى موقفك الأخير» . وكالغريب فى قصة كامى يهتف المحكوم عليه بالإعدام بأن اليأس لن يصيبه « إلا إذا وقع اليأس» . وكما أن المشهد الأخير فى قصة « الغريب » يكشف أعماق البطل كشفاً نهائياً ويبلور رؤيا الفنان بلورة نهائية ، فكذلك المشهد الأخير فى قصة « الطريق » بالرغم من اختلاف جريمة القتل فى قصة الكاتب الفرنسى عنها فى قصة كاتبنا المصرى اختلافاً فى

المقدمات لا يفضى إلى اختلاف مشابه فى النتائج . يقول ميرسول فى خاتمة « الغريب »: « لم أكن أجهل أن الموت فى سن الثلاثين أو فى سن السبعين لا يهم كثيراً ، إنه فى كلتا الحالتين سيعيش بطبيعة الحال رجال آخرون ونساء أخريات ، وسيستمر الحال على هذا المنوال آلاف السنين ، ولم يكن هناك شىء أكثر من ذلك وضوحاً بأى حال ، والشىء المؤكد هو أننى أنا الذى سأموت ، سواء الآن أو بعد عشرين سنة » وينفعل أخيراً فى وجه الكاهن قائلا « لم يعد أمامى سوى وقت قليل لا أريد أن أضيعه مع الله » . وعن صابر تحدث ضمير الغائب « أين الله حقًّا ؟ هو عرف اسم الله ، ولكنه لم يشغل باله قط . ولم تشده إلى الدين علاقة تذكر . ولا شهد النبى دانيال ممارسة عادة دينية واحدة ، فهو يعيش فى عصر ما قبل الدين » . ويختتم بطل الطريق مأساته بالتمنى ألا يكون هذا الأب حيًّا كما يقول على برهان فقد ضاعت الحرية والكرامة والسلام « ولم يبق إلا حبل المشنقة » . ولكنه فى أعماقه تأكد له وجوده ، ذلك الذى لا عمل له إلا الحب — تماماً كزعبلاوى — وقد أهدى صاحبه كتاباً عن الشباب الدائم ، فياله من كتاب يحتاج إليه ابنه المحكوم عليه بالإعدام . وإن كان « الاتصال به إن لم يكن مستحيلا فهو يستلزم وقتاً لن يتسع لك » وتستسلم الكلمات على شفتى صابر بلا مبالاة وللمرة الأخيرة « فليكن ما يكون » .

وتنتهى رواية « الطريق » لتبدأ من جديد فى داخلنا ، فالحق أن مثل هذه الأعمال لا يكتب نهاياتها الكتّاب ، لأنها بمجرد أن تتسرب إلى أعماقنا الخفية تشق لنفسها أخاديد غائرة فى الوجدان يصعب على أى كاتب مهما أوتى من المقدرة أن يتنبأ إلى أين تنتهى .

ولعل الشكل فى رواية « الطريق » هو المدخل الوحيد إلى سرها الملغز ، وليس فى ميسورنا أن نصنع العكس فنبحث عن مضمونها أولا حتى نفسر شكلها . والذين أقدموا على البحث عن السر قبل أى شىء آخر بذلوا جهوداً مضنية تقترب ثمارها فى القليل أو الكثير من جوهر العمل الفنى ، ولكنها فى معظم الأحوال لم تصب موضع القلب من هذا العمل الخطير . ولقد تورط كثير من النقاد فى أحبولة صابر نفسها ، فى الرؤية التقليدية لمعنى الطريق ، وراحوا يلتمسون للرواية هذا التأويل أو ذاك بعيداً عن أقرب الطرق إليها ، وإليهم . بعضهم رأى فيها رحلة

ميتافيزيقية خالصة كهذا الرأى القائل بأن الطريق « هو بحث الإنسان الدائب عن الله أو عن أبيه الذى فى السموات كما تسميه بعض الأديان، وهذا القدر الذى يسوقه سوقاً إلى المشنقة هو قدر موته المعلق فى رقبته منذ أن خرج إلى الوجود[١] »؛ والرأى القائل بأن الطريق هو ملحمة الروح المصرية التى تتجسد فى إيزيس باسم بسيمة عمران وفى أوزوريس باسم الرحيمى وفى حوريس باسم صابر[٢]. والحق أن رواية الطريق ابتداء من اسمها وانتهاء بالوجه الغائب الحاضر لسيد سيدالرحيمى مروراً بالأحداث التى رافقت صابر فى خطى بحثه العقيم تكاد توحى بأنها رحلة ميتافيزيقية . ولكن هذا الإيحاء فيما أتصور يعطى أثمن عطاياه فيما لو ألحقنا هذه السمات الميتافيزيقية بالشكل دون المضمون . والبعض الآخر يرى أنها رحلة واقعية خالصة كهذا الرأى القائل بأن السيد الرحيمى هو جمال الدين الأفغانى وأن عم خليل أبوالنجا هو الرأسمالية وأن محمد الساوى هو البيروقراطية وأن على سريقوس هو الشعب وأن الزوج الأول لكريمة هو الاستعمار[٣] . والرأى القائل بأن الأب المفقود هو الشباب الثورى فى الجامعات إبان السنوات الأولى من الثلاثينات[٤] أو أن أزمة صابر هى أزمة الصراع بين الروح والجسد، وأن الأب الضائع فى جو الرواية يشير إلى فقدان العقيدة « فالبطل رمز للإنسان الذى يبحث عن عقيدة شاملة تملأ حياته وتعيد إليه إيمانه وتناسقه النفسى[٥] » وكاد هذا الرأى أن يمس وتراً حقيقياً فى الأزمة كلها لولا أنه استطرد — أو استدرك — بأن « الأب الذى يبحث عنه البطل هو الله » ، ولعل الخطأ القاتل فى هذه « التأويلات » جميعها أنها تأويلات وفروض تعتمد الرؤية التقليدية فى البحث ، ربما كانت الرواية تقدم نفسها بصورة أيسر من ذلك بكثير ، وأردت القول « أقرب » من ذلك بكثير . فلقد خاض هؤلاء النقاد المخلصون بحاراً صعبة لاكتشاف لؤلؤة لم تنزلق من أيديهم لحظة واحدة لو أنهم فكوا قبضتهم عنها . ومن حيث أرادت هذه التأويلات أن تعثر على الصعب والبعيد المنال ، جاءت نتائج

---

(١) راجع « الثورة والأدب » للدكتور لويس عوض — الطبعة الأولى ٦٧ — دار الكاتب العربى — ص ١٣١ .

(٢) راجع مقال توفيق حنا عن الرواية بمجلة « القصة » عدد ١٢ سنة ١٩٦٤ .

(٣) راجع مقال فؤاد دواره — « المجلة » عدد يوليو ١٩٦٤ .

(٤) راجع مقال صبرى حافظ — بالآداب يونيو ١٩٦٤ .

(٥) راجع كتاب « أدباء معاصرون » لرجاء النقاش — الطبعة الأولى مكتبة الأنجلو ١٩٦٨ — ص ١٩٨ .

الإرهاق المضنى الذى كابدوه فى مشقة حقيقية ومعاناة صادقة أبعد قليلا أو كثيراً عن الأبعاد المركبة للرواية، فهى لاتخرج عندهم جميعاً — واقعيين وميتافيزيقيين — عن أحد احتمالين : الدلالة السياسية أو الدلالة الروحية . ولو أن الكاتب قصد فعلاً إلى هذه أو تلك من الدلالات السياسية أو الروحية وحدها لما احتاج إلى هذا البنـاء المركب غاية التركيب ، بل لأصبح هذا البناء عبئاً ثقيلا يحسب عليه لا له . وهذا لا ينفى مطلقاً أن ثمة أفكاراً سياسية تناثرت هنا وهناك ، وأن ثمة أفكاراً ميتافيزيقية كذلك ، ولكنى أعتقد أن الرواية أعقد من أن تنفرد بها هذه الثيمة أو تلك ، كما أنها أعقد من أن تضم الثيمتين جمعاً آليًّا يقترب من الرداء النظرى فى « أولاد حارتنا » أو « زعبلاوى » . . فالجبلاوى هناك قد اكتفى بمباركة عرفة وأصبح عرفة مطالباً بإعادة الحياة إليه ، وزعبلاوى اكتفى برش المياه المباركة على مريضه وتركه يغط فى نوم عميق . ولا يمكن لصابر وطريقه أن يكونا تكراراً لهذا أو ذاك . . فسيد سيد الرحيمى هو الحى الغائب لا يحتاج إلى بعث عرفة ، وإنما صابر يحتاج إليه على نحو مختلف عن حاجة مريض زعبلاوى الذى نال على يديه قطرات من المياه الصافية .

ولست أزعم هنا أنى أقدم تفسيراً جديداً أو مغايراً لما سبق ، لأن المنهج « التفسيرى » فى النقد ينهار من أساسه أمام هذه الأبنية الجديدة فى أدب نجيب محفوظ ، وهى أبنية مركبة فى أمس الحاجة إلى التحليل والمقارنة أكثر من حاجتها إلى التعليل والتأويل . لذلك قلت إن الشكل فى « الطريق » هو المدخل السليم إلى مضمونها ، واضعاً فى الاعتبار أن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون لا تتيح الأولوية لأيهما على الآخر . وإنما يقترب نجيب محفوظ من فرانزكافكا فى استلهامه قالباً تعبيريًّا موازياً — لا مفارقاً — لمحتواه الفكرى . ومن ثم يصبح « تحليل» هذا القالب التعبيرى إلى عناصره الأولية بمثابة التعرف المباشر على الخامات الفكرية المالئة له . فحين يبدأ مؤلف « المسخ » قصته بهذه الصورة التى وجد جريجور سامسا نفسه عليها ذات صباح « وقد تحول إلى حشرة ضخمة » فإنه فى واقع الأمر لا يرمز بهذه الصورة إلى شىء خارجها ، وإنما هو يقصدها قصداً مباشراً بدلا من اللجوء إلى الاستعارة والتشبيه والمجاز . لقد كان من قبيل « التعقيد المبتذل » أن يشبّه الفنان شخصية ما من شخصياته بأنها « حشرة » فما كان من كافكا إلا أن ألغى حواجز

النفاق الاجتماعى ومزق الاتفاق غير المكتوب بين الكاتب وقارئه وجعل من إنسانه حشرة بالفعل ما دام يراه هكذا بدلا من الاعتذار عن هذه الحقيقة الصارخة بإقامة جدار من التشبيهات المجازية المستعارة . وفو أن يصبح جريجورى سامسا « حشرة ضخمة » فى ذلك اليوم الغريب تبدأ الأحداث مسيرتها « المنطقية » بدءاً من هذه النقطة « غير المنطقية » فى ظن الكثرة الغالبة . ومن هنا يكشف الفنان زيف الحياة التى نحياها ولا معقوليتها فى آن واحد . ولا يصل نجيب محفوظ بعمله الفنى إلى هذا الحد من البساطة الملغزة فى أدب كافكا ، وإنما هو يحاكيه فى « تركيب » بنائه الروائى من أكثر المواد بساطة ومباشرة . . بحيث تكتسب هذه المواد فى تركيبها النهائى منطقها الخاص الذى قد يختلف مع المنطق العام الشائع ، بأنه أكثر صراحة بل وصراخاً . وبتعبير أدق ، يتحول المنطق إلى أداة من أدوات الكشف والنفاذ إلى الحقائق ، بدلا من إكسابها قدراً يتفق عليه الجميع اتفاقاً غير مكتوب من الاتساق الكاذب والتكامل المفتعل. وكما أن كافة التأويلات الدينية والنفسية لأعمال كافكا لم تثمر فهماً عميقاً له ، فإن كافة المحاولات الميتافيزيقية والسياسية فى فهم « الطريق » وغيرها من أدب المرحلة الجديدة لنجيب محفوظ لم تثمر ثمارها المرجوة . ذلك أن هذه الأعمال — لكافكا ونجيب محفوظ — على الرغم من الاختلاف العميق والجوهرى بين الكاتبين تتناول إحدى اللحظات « الحضارية » فى التاريخ ، وليست الميتافيزيقا أو السياسة إلا غطاء خارجياً لا بد من كشفه حتى يمكن اكتشاف ما هو أعمق ، أو ما استتر تحت الغطاء الذهبى .

على ذلك يمكن القول بأن الأعوام الثلاثين التى تسبق رحلة صابر ، وتشكل ماضيه الملوث بالدعارة والجريمة ، ليست هى الخطيئة الأولى أو الخطيئة الأصلية كما يذهب النقاد الميتافيزيقيون، كما أنها ليست الفترة الزمنية السابقة على تاريخ كتابة الفنان للرواية حتى يشطح النقاد الواقعيون فى خيالاتهم إلى الثلاثينات من هذا القرن فى تاريخ مصر الحديث . . وإنما يمكن لهذه السنوات الثلاثين أن تكون مجرد رقم يزدوج معناه ، فهو المبرر الفنى لأن يكون صابر شاباً فى عصرنا ، ولكن مقارنته بسن الرحيمى تعادل ألف سنة عاشتها حضارتنا المتخلفة . واللعبة الفنية التى أجادها الكاتب فى تجسيد الجبلاوى الذى مضت عليه القرون وهو بعد حى يرزق ، يكررها فى مستوى جديد يجعل من الرحيمى جوّاباً فى الأرض طولا وعرضاً شرقاً

وغرباً . . فإذا كان الجبلاوى تبسيطاً ميتافيزيقياً خالصاً لفكرة المطلق الذى لا يموت ، فإن الرحيمى تركيب حضارى معقد لما بلغته الإنسانية من تقدم يتناقض مع تخلف أبنائها فى مكان من الأرض هو مكاننا ، وفى زمان ما من التاريخ هو زماننا. وهكذا يصبح للطريق وجهان مترابطان: فصابر هو « الإنسان المعاصر» حقاً ولكن فى « مصر المعاصرة »أيضاً وعلى وجه التحديد . وهو ابن « الرحيمى»حقاً ، ولكن للرحيمى أبناء آخرين فى مختلف بقاع الدنيا . وإذا كان الرحيمى هو الوعد المتجدد بالحرية والكرامة والسلام ، لا بالمعنى المتصوف للتحرر أو السلام ، فالكرامة بينهما همزة وصل شديدة الوضوح فى إيماءتها للمعنى الحقيقى ، فإن صابر — وإن كان ابنه — إلا أنه الشاهد التراجيدى على ضيعة الوعد العظيم فى أرضنا وزماننا . وليست الرحلة التى قطعها صابر وانتهت بالجريمة إلا برهاناً دموياً على « وجود » الحرية والكرامة والسلام و «غيابها» فى آن واحد : وجودها فى ذروة ما وصلت إليه الحضارة من تألق ، وغيابها بما آلت إليه حضارتنا من تخلف وانحطاط. فلا ريب أن أزمة صابر على وجه اليقين كامنة فى الفجوة التى لا سبيل إلى ردمها — كما أوضحت أحداث الرواية — بين الانتماء إلى الماضى الملوث بالدعارة والجريمة ، والانتماء إلى المستقبل المزدان بالحرية والكرامة والسلام ، أو فى عبارة مختصرة بين الحلم والواقع . فالحق — مرة ثانية — أن الفنان فى تجسيده للطريق المفضى إلى الجريمة قد جسد فى نفس الوقت الطريق المفضى إلى الحرية . ولكن أزمة المنتمى التى اقتصرت فيما مضى على خداع رؤوف علوان لسعيد مهران ، واقتصرت على خداع الماضى لعيسى الدباغ حتى إنه لم يتراخ فى الجرى مسرعاً خلف الشاب الطويل الأسمر الممسك بيسراه وردة حمراء . . هذه الأزمة لم تكن إلا فى نقطة البداية ، لأن المنتمى وقد ترك تمثال سعد زغلول واتجه فى طريق المبتسم أبداً لم يكن يدرى أنه لا يزال عند نقطة البداية . حتى مريض زعبلاوى فقد تأكد من وجوده وحزم أمره على البحث عنه . ومن هنا بدأت الرحلة المريرة التى خاض صابر أهوالها بكل ما يحمل اسمه من القدرة على تحمل الألم المر . خاض رحلته وهو يحمل بين جنبيه « كمال عبد الجواد » و « عرفة » و « سعيد مهران » و « عيسى الدباغ » ، يحملهم مجتمعين لا فرادى فنلمح بين ضلوعه نبضة هذا وخفقة ذاك ، فى قلبه شريان يصب وو ريد يمتص، والدماء تمتز ج ببعضها امتزاجاً يصعب معه للعين المجردة أن تفصل

بين كرة الدم البيضاء عن الكرة الحمراء . . ولكن صابر يحتويهم جميعاً ويتجاوزهم إلى الوراء خطوة أبعد ما تكون عن خيانة رؤوف علوان وأبعد ما تكون عن الحزب المنهار على رأس عيسى وتمثاله العتيد ، خطوة إلى جذورنا العميقة الغائرة فى الروح والوجدان والكيان المصرى بأكمله ، تتمثل حقاً فى أنظمة اجتماعية تارة وفى دروشات دينية تارة أخرى ، ولكنها هى نفسها أعمق غوراً من كل هلوسة ونظام ، إنها حضارتنا التى تمزقت أوصالها وانحطت ، فتخلفنا عن ركب الإنسانية المتقدم بمئات السنين .
هذا هو الكشف الأول لنجيب محفوظ فى رحلته الجديدة ، وهو الكشف الذى أسميه « بالبحث عن الجذور » فى القسم الأول من الرواية . وهو البحث الذى بدأته بسيمة عمران فى اللحظات السابقة على موتها ، وأتمته كريمة إبان الفترة الأخيرة السابقة على موتها هى الأخرى ، فالموت هو الخلاصة المؤكدة للماضى والحاضر معاً لأنهما وجهان لزمن واحد لم يصبه التغيير الحقيقى . ومن هنا قلت إن كريمة هى بسيمة عمران ، وإن صابر لم ينفصل عن أمه لحظة واحدة طيلة الرواية ، وإن موت الأخيرة هو تأكيد لموت الأولى ، وإن تمت النهاية على يدى الابن الضائع . فلا شك أن صابر — وليس الأب الغائب — هو الشخصية الضائعة فى « الطريق » . وضياعها لا يقترب فى كثير أو قليل من ضياع « محجوب عبد الدايم » فى القاهرة الجديدة ، ذلك الضياع الاجتماعى المحتمل . وإنما هو ضياع يقترب قليلا من كمال عبد الجواد ويقترب أكثر من سعيد مهران حتى إذا وصل صابر كان نموذجاً لضياع المنتمى إلى الماضى حقاً ، ولكنه منتم إلى المستقبل فعلا مع فرق واحد خطير: هو أن الانتماء إلى الماضى أكثر واقعية وتجذراً من الانتماء إلى المستقبل ، للدرجة التى نفرق بها بين الواقع والحلم . وهذا هو الكشف الثانى لنجيب محفوظ فى رحلته الجديدة : « البحث عن مخرج » ولا أقول البحث عن نظرية كتلك المحاولة التى أقدم عليها يوسف إدريس فى « الفرافير » . فالحق أن رحلة صابر كانت فى جوهرها بحثاً جسوراً متواصلا عن مخرج لهذا المنتمى الذى يكاد يضيع فى ظل حضارة متخلفة خاوية من الحرية والكرامة والسلام . ويصل نجيب محفوظ إلى ما يشبه النتيجة التى وصل إليها يوسف إدريس ، فإذا كان الفرفور قد ظل فرفوراً بحكم قوانين الطبيعة ، فإن صابر قد نفد صبره وارتكب الجريمة بحكم قوانين الحضارة . وإذا كان الناقد فيليب راف يصف قصة « المسخ » بأنها تجسيد لإحساس

امرئ جثم الوجود على أنفاسه وليس أمامه إلا الانتماء إلى هذا الوجود[١] فإنه من الممكن تطبيق نفس القول على قصة « الطريق » إذا وضعنا كلمة « الواقع » بدلا من الوجود حتى لا يتسرب الوصف من بين أصابعنا إلى متاهات غيبية . على أن فرقاً جوهرياً يظل قائماً بين « الحكم الحضارى » على صابر بالموت ، والقدر الطبيعى عند يوسف إدريس أو القدر الميتافيزيقى عند كافكا . فالحكم الحضارى ليس مطلقاً من المطلقات خارج الزمان والمكان ، وإنما هو قضية نسبية يتحمل جانباً هاماً فى مسئوليتها صابر نفسه لأنه شارك برؤيته التقليدية فى اختفاء الطريق الصحيح من حياته ، وماذا تستطيع العين المجردة أن ترى إذا كانت البصيرة الداخلية قد أصابها العماء ؟ إنها حينئذ تتحول إلى عين زجاجية تحول دون تشويه الوجه الظاهرى ، ولكن يستحيل عليها أن تمنع آلاف التمزقات التى تصيب صاحبها إذا مضى فى طريقه وحيداً ، كصابر . أما الجانب الآخر من المسئولية فإنه يقع على عاتق الأعوام الثلاثين التى تمثلها أم صابر وكريمة وما يرتبط بهما من الظلام والدمار والدعارة والجريمة ، فهم ليسوا أعواماً ثلاثين إن قسنا الزمن بعمر صابر وعمر الرحيمى ، وإنما هو « مجرد رقم » يعنى هذا الركام الزمنى الهائل الذى يفصل بين واقعنا الدامى بجذوره التى نخر فيها السوس وأمست يباباً ، وبين مستقبلنا الضبابى الغائم الذى ننفصل عنه بحبل المشنقة إذا سار الزمن بهذا المعدل الرهيب الذى يوسع الهوة بين صابر وأبيه حتى لا يبقى ثمة وقت يسمح له بقراءة كتابه عن الحياة مائة عام .

وصابر هنا فى تمزقه الأليم بين الحاضر والماضى والمستقبل ، هو بطل تراجيدى متكامل السمات التراجيدية ، هو امتداد حى لكمال عبد الجواد فى مرحلة أكثر تعقيداً . وإذا اعتبرنا كمال تجسيداً لأزمة جيل لا لأزمة فرد ، فمن حقنا أن نعتبر أزمة صابر تجسيداً لأزمة أمة بأسرها وحضارة بكاملها ، لا أزمة فرد . وحقاً نجيب محفوظ يدين الطرق الفردية إلى الخلاص كما هو الحال مع سعيد مهران ، ولكن صابر فى « الطريق » لا يمثل طريقاً فردياً وإن تجسدت فى شخصه الفرد كافة العناصر الحضارية الشائخة — رغم شبابه — والمؤدية إلى الانهيار . . والحضارة — من أحد

---

(١) راجع مقالة « مقدمة إلى كافكا » ترجمة ماهر البطولة البطوطى — مجلة القصة — العدد ١٢ (١٩٦٤) .

وجوهها — ليست إلا التقاليد المادية والمعنوية الممتدة من الماضى لإنارة الحاضر أو إظلامه . ويبدو أن ألف عام من الانحطاط والتخلف قد مزقت الأوصال بين ذرى نهضتنا الحضارية القديمة وبين ماوصل إليه الركب الحضارى المعاصر من تقدم. كما يبدو أن الصحوة المفاجئة التى صحوناها منذ أواخر القرن الماضى لم تستطع — فى ظل الحضارة القاهرة لإنساننا — أن تكون صحوة عميقة وشاملة . فليس ماضينا مجرد تمثال لسعد زغلول يتعين على عيسى الدباغ أن يترك مكانه تحته ليتابع الخطى الحثيثة للشاب العجيب ، وإنما هو ماض يطاردك أينما كنت تحت التمثال أو بعيداً منه لأن ارتباطك به أعمق من ارتباط عيسى بحزب الأغلبية وإنما هو فى مستوى ارتباط صابر بأمه وكريمة فى وقت واحد . وإذا كانت بسيمة عمران قد قتلت عم خليل أبو النجا — فى رأى صابر — فإن صابر قتل أمه ولم يقتل كريمة فى رأينا . وهكذا يخلتف الأمر اختلافاً عميقاً بين موقف نجيب محفوظ من « الأب » وبين موقف كافكا الذى كان يراه بديلا للسلطة أيًّا كان نوعها . وإن كان « البحث » هو العنوان المشترك بين الكاتبين ، سواء كان بحث « ك » أو جريجورى أو المسَّاح فى قصص كافكا ، أو كان بحث صابر والحمزاوى ومريض زعبلاوى وعرفة فى قصص محفوظ . كما أن الأمر فى جريمة صابر يختلف عنه اختلافاً كبيراً فى جرائم « الغريب » لكامى أو « قاتل بلا أجر » ليونسكو أو « اللص والكلاب » لنجيب محفوظ نفسه . ويكاد الأمر فى تصورى أن يصبح أكثر جلاء ووضوحاً لو أننا عقدنا المقارنة بين صابر من ناحية وبعض شخصيات دوستويفسكى من ناحية أخرى . وفى زعمى أنه إذا كان نجيب محفوظ قد تأثر فى ماضيه الفنى بتولستوى وديكنز و بلزاك وزولا ، فإن حاضره يتأثر بدوستويفسكى وكافكا وكامى و بيكيت. وقد ألمحنا فى سياق هذا البحث عن بعض الجوانب فى هذه التأثرات ، وآن الأوان لنتعرض لبعضها الآخر . كانت روسيا القيصرية تعانى آلام « المخاض » الحضارى الوافد عليها من غرب أوربا بعد ظلام كثيف كاد أن يدمر البقية الباقية من كيانها المادى والمعنوى . وكانت « حبلى » بالثورة كما يقولون . ولكن دوستويفسكى بالرغم من الآراء السياسية التى ينثرها هنا وهناك قد ركز الجهد معظم الجهد على مستقبل « روسياه » الحضارى، أو مستقبلها « الإنسانى » كما كان يحب هو أن يسمى هدفه

من الكتابة الفنية .

ويتساءل الناقد فيليب راف ما إذا كان هذا اللون من القصص التي يكتبها دوستويفسكي يمكن أن تندرج فيما يسمى بالقصة البوليسية النفسية ، ويجيب بأنها لكذلك فهي قبل كل شيء «بيان سيكوجي عن جريمة ما ، والجريمة هذه جريمة قتل[1] ويمكن لنا نحن قراء نجيب محفوظ — مع قدر من التجاوز — أن نطلق نفس التعريف على طريقه الفني الجديد . ويضيف الناقد الأمريكي أن قراء « الجريمة والعقاب» الذين لا يتعمدون التنبه لمرور الزمن في الأحداث ليدهشون حين يعلمون أن زمان الرواية برمته ليس سوى أسبوعين ، والحق أنه ليس هناك « مرور زمن » في الرواية لأنه لا يستقل في مخيلتنا عن أزمة التجربة المطروحة للبحث « وهناك بدلا من الزمن الديمومة الملموسة الفياضة التي تتقلص وتمتد مع إيقاع الحركة الدراماتيكية »[2] ونحن نستطيع بدورنا أن نطلق هذا الوصف — دون أي قدر من التجاوز — على الزمن في رواية « الطريق ». إن جزءاً هاماً — وبالغ الأهمية في الحقيقة — من التأثير الروائي يتحقق كما يقول فيليب راف بإبعاد كل شيء لا يمت بصلة مباشرة لوضع البطل الآني ، عن وعيه وشعوره ، فهو منذ البداية حتى النهاية في حالة من التأزم لا محيد له ولا صارف عنها سواء في عالم الذاكرة أو في عالم الوهم « هذا وإن أهمية ما يفكر فيه وما يشعر به وما يتذكره مرتبطة أشد الارتباط بحاضره الراهن فحسب»[3] ولعل قيمة أحلام صابر لا تختلف في جوهرها عن أحلام راسكولنيكوف في في استشرافها المستقبل فقد كانت الفكرة المضمرة في أحلام كليهما أن « القتل » لا يتم لإنسان آخر غير « البطل » . . وراسكولنيكوف قبل أي شيء — كما يقول الناقد الأمريكي — رجل تأمل ، وجريمته توصف في الرواية مراراً بأنها جريمة «نظرية» ، « نظرية » ليس لأنها من وحي نظرية ما وحسب ، ولكن أيضاً لأن النظرية أي التجديد ، من جوهرها الأساسي . ويحق لنا أخيراً أن نستعيد قول فيليب راف عن الجريمة والعقاب بأنها ليست قصة بوليسية البتة ، ذلك لأننا منذ البداية لا نعرف هوية القاتل فحسب وإنما نتوغل إلى بعض أسواره العميقة. وإذا كان نجيب

(١ ، ٢ ، ٣) راجع هذه الاستشهادات جميعها في كتاب «دوستويفسكي» تحرير رينيه ويلك — ترجمة نجيب المانع — المكتبة العصرية — بيروت — الطبعة الأولى — ١٩٦٧ .

محفوظ يتفق مع دوستويفسكى فى أن الروايتين برمتهما « قصة تحرٍّ وبحث » فإنه فى الجريمة والعقاب ليس بحثاً عن القاتل وإنما هو بحث عن الدافع الذى حفزه إلى القتل ، بينما فى الطريق يكاد أن يكون هذا الحافز نفسه واضحاً كذلك بالرغم من اشتراكه مع راسكو لنيكوف فى « أن معرفته وجهله يكادان يكونان أسوأ ما فى محنته »[1].ويسهل من وجهة النظر الدينية — يستطرد فيليب راف — أن ندرك راسكولنيكوف على أنه اليعازر آخر تسعى سونيا إلى أن تقيمه من الموت — تماماً كما هو الوضع بين إلهام وصابر فى الطريق حيث تصر على القيام بالمعجزة وهو بين جدران زنزانة الإعدام — ومع ذلك لو قام من القبر فليس هذا إلا بعد أن يكون قد عانى تجربة اللوعة والهلع الناجمين عن ملامسة الينابيع الخفية « للحرية والقوة » بتعبير دوستويفسكى أو « الحرية والكرامة والسلام» بتعبير نجيب محفوظ. وبينما يتحشرج صوت اليأس على شفتى صابر قائلا فى لامبالاة حقيقية « فليكن ما يكون » يقبل راسكولنيكوف التحدى ويجيب « اكسر ما يجب كسره ، مرة واحدة وإلى الأبد ، وليلق العبء على عاتق رجل واحد . . الحرية والقوة ! فوق كل المخلوقات المرتعشة وتلال النمل . . هذا هو الهدف » . والمصير المشترك بين بطل الطريق وبطل الجريمة والعقاب هو « العقم والرعب » وفى هذا النمط من الشخصيات « تصبح الشهوانية نوعاً من الهرب من الشعور المغثى » بالحرية[2] » ويرتكبون جريمة القتل فيمن لا تربطهم به علاقة شخصية . وهنا يتنبه فيليب راف إلى الدلالة العميقة للجريمة والعقاب ، يساعده الفنان الذى يختار اسم بطله من كلمة « راسكول » التى تعنى المخالفة والتمرد، فيصبح راسكولينكوف نموذجاً للثورى الذى انحرف بفاعلية تراث لا قبل له به إلى « شىء خاص به » بينما الواقع أنه لم يقتل فى المرابية العجوز إلا مبدأ « السلطة التى يسندها القانون الأخلاقى » ومع هذا فهو يمضى إلى اقتراف عمل غير سياسى يصمه بأنه ليس أكثر من « مجرم عادى ، بدافع أنانى ذاتى »[3] . . وبالتالى علينا نحن أيضاً التنبيه إلى دلالة اسم صابر واسم أبيه واسم إلهام واسم صديق أبيه على برهان ، فهذه كلها علامات يقودنا بواسطتها الفنان

(١ ، ٢ ، ٣) راجع هذه الاستشهادات جميعها فى كتاب « دستويفسكى»—تحرير رينيه ويليك — ترجمة نجيب المانع — المكتبة العصرية — بيروت — الطبعة الأولى ١٩٦٧ —.

إلى أدغال العمل الفنى لنعرف أن صابر ليس إلا منتمياً مناضلا من أجل الثورة ، ولكنه بفاعلية تراث من الظلمة لا يتبين طريقه إليها فيضل ويتخذ ضلاله هذه الصورة البشعة التى ندعوها جريمة القتل . فكما أن الناقد الأمريكى يجد فى « جريمة » راسكولنيكوف احتجاجاً ضد تعاسة بطرسبرج والنظام الذى يسوغها ، وكما أن البرتو مورافيا لم يفته « المعنى السياسى » المستتر فى ثناياها ، فإننا نجد بنفس المقدار وأكثر أن « جريمة » صابر فى جوهرها هى احتجاج صارخ على تلك الأيدى الخفية الممتدة من الماضى ، الغائرة فى الحاضر تظلل المستقبل بلون الدم . فالطريق – كالجريمة والعقاب – تعتمد على خدعة استبدال جريمة ذات معنى محدد بجريمة ذات معان غير محدودة « ومهما يكن أمر الموضوع الظاهر لهذه الرواية فإن موضوعها الخفى ليس الجريمة أو حاجة المجرم الباطنة إلى العقاب ، ولكنه الحق فى التمرد العنيف » [1] . إن الثورة المستتر فى راسكولنيكوف وصابر يعانى فنياً ويلات هذا الوضع المرتبك ، بين أسلوبه العادى فى الحياة الذى يسوقه سوقاً إلى الجريمة وبين أن يكون « عبقرياً يطلب القوة باعتبارها حقاً له وضماناً لحريته » فى حالة راسكولنيكوف ، أو يكون منتمياً مأزوماً يطلب « الحرية والكرامة والسلام » فى حالة صابر .

وتتضح لنا العلاقة بين نجيب محفوظ ودستويفسكى لو ألقينا نظرة أخرى على « الإخوة كرامازوف » . فبالرغم من أن إيفان « ليس ميئوساً من خلاصه لأنه لا يقطع أبداً جذوره الممتدة فى الأرض الروسية » كما يقول أليزيو فيفاس ، بينما صابر على النقيض من ذلك قد يئس من الخلاص لارتباطه بالجذور الممتدة عبر ثلاثين عاماً – هى فى الواقع إيجاز روائى لعصور كاملة – من الدعارة والجريمة . . إلا أن إيفان من ناحية وديمترى من ناحية أخرى وسمير دياكوف من ناحية ثالثة يشكلون وجهاً قريب الشبه للغاية من الوجه الحقيقى لصابر . ولولا انشغال دوستويفسكى بالطبيعة البشرية وإرجاع الظلم فى جوهره إلى أعمق طبقات النفس الإنسانية لالتقت « الطريق » مع « الإخوة كرامازوف » فى أكثر من نقطة رئيسية . فلا ريب أن هذه الرواية العظيمة هى بالدقة رواية « بحث » وإن تعددت

---

(١) نفس المصدر السابق .

فيه الطرق والتوت وتخفت بحيث أصبح أكثر تركيباً من « بحث » صابر فى طريق نجيب محفوظ . ويقول إيفان فى قصيدته إن ما يعذب الإنسان « ليس سوى القلق الهائل الذى يحدوه للبحث عن شخص يسلمه عاجلا هبة الحرية التى ولد معها هذا المخلوق السيئ المصير». ويصف ريتشارد ب. سيوال عالم الإخوة الثلاثة فى قصة دوستويفسكى بأنه « سفر طويل » لأن مشكلتهم كما يتصورونها ليست هى مجابهة ظلمة خارجية بقدر ما هى « بحث » طويل مؤلم وسط الضباب « وهى ليست كفاحاً للمأزق بقدر ما هى كفاح ضد حالة »[١] إن نوع تجربتهم يختلف عن ذاك النوع البطولى الموجود عند أوريست أو أنتيجون أو حتى أوديب ، الذين يقومون إلى حد ما بالسفر « لمعرفة ذواتهم » ولكنهم فى لحظة من لحظات الاستنارة يدركون من ذواتهم ومن عالمهم ما يكفيهم لأن يقوموا فى لحظة معينة من الزمن بالتزامات بطولية « عندما يختارون واحداً من بديلين مهما يكن اختيارهم سيئاً أو خيراً [٢] » وكثير من قصص دوستويفسكى — يقول الناقد — هى « تجارب فى الحرية » ولهذا كان معظم أبطاله « مغالين ، متجاوزى الحدود ، عنيفين ، بل ومجرمين . . أعنى أنهم رجال قادرون على أن يقوموا بمثل هذه التجارب [٣] ». على ذلك نستطيع أن نفهم قول ديمترى لاليوشا « إننى مستمر فى هذا الطريق ، ولا أدرى أإلى الخزى أنا سائر أم إلى النور والهناء ؟ . . إننى لست رجلا مثقفاً يا أخى ، ولكنى فكرت كثيراً فى الأمر . . إنه ليخيفنى كثرة ما هناك من أسرار غامضة! وإن أحاجى لا حصر لها تثقل كاهل الرجال على الأرض » . وعلى أمثال هؤلاء الأبطال التراجيديين أن يجدوا الجواب على أسئلتهم بأنفسهم، وبطريقتهم الخاصة مهما كان الثمن . وهذا هو الواجب المأساوى المفروض عليهم كما يقول ريتشارد، وهو مزيج من الخير والشر، من الحرية والحتمية. فالطريق الرئيسى — عند إيبوليت — لا يفضل « الممرات الجانبية » و « الأزقة الخلفية الضيقة المظلمة» أو كما يقول لاليوشا «اسلك أنت طريقك ، وسأسلك أنا طريقى ، فهناك عار فظيع فى انتظارى . . مع أننى مطلق الحرية فى أن أوقفه . لاحظ أن باستطاعتى أن أوقفه أو أنفذه . لكن دعنى أقل لك إننى سأنفذه . . الزقاق الخلفى والمرأة الشيطانة » . . وما أشبه قول ديمترى وقول

(١ ، ٢ ، ٣) كافة هذه الاستشهادات مأخوذة عن كتاب « روائع التراجيديا فى أدب الغرب » تحرير كلينيث بروكس — ترجمة د. محمود السمرة — نشر دار الكاتب العربى بيروت — الطبعة الأولى ١٩٦٤ .

إيبوليت مجتمعين بطريق صابر الذى اختاره حقًا ، ولكن اختياره كان مشدوداً بجاذبية لا تقل عن القدر تحكماً وقسوة . فبين البحث عن الجذور والبحث عن مخرج سقط صابر ، لأنه حين أراد أن يقتل الماضى — بعد فوات الأوان — كان قد قتل نفسه ، وحين أراد أن يتشبث بالمستقبل — بعد فوات الأوان أيضاً — كان الحكم بالإعدام مشمولا بالنفاذ . وهكذا ينطبق عليه وصف بروكس للبطل التراجيدى الحديث بأن معاناته لا تكون أبداً مفروضة فرضاً بل هو يتسبب فيها باختياره ، أو على الأقل يرضى بها أخيراً ويتقبلها على أنها من طبائع الأشياء ، بما فى ذلك طبيعته البالغة العمق . وإذا كان نجيب محفوظ قد تعلم عن دستويفسكى أن يرى من خلال وجهة نظره المأساوية أن العالم كما هو سيبقى معضلة إلا أنه يصوره كما ينبغى أن يكون ، فإنه قد تعلم من الخبرة المباشرة بالحياة من حوله أن « المستقبل » يكاد أن يكون لفظاً بلا معنى ، وأن « الانقراض » معنى قبل أن يكون لفظاً . وقد طاردته هذه الفكرة الظلماء مطاردة عنيفة فلم ير بدًا من أن تكون محور روايته التالية « الشحاذ » .

* * *

إذا كان صابر نموذجاً مزدوج الدلالة للإنسان المعاصر فى مصر من ناحية ، وأزمة المنتمى التى بلغت طريقاً مسدوداً فى بلادنا من ناحية أخرى ، فإن الفنان قد آثر أن تزدوج بقية الوجوه الأخرى فى الرواية حتى أصبح « الطريق » الواحد طريقين : أحدهما يرتدى ثياب الواقع والآخر رداء الحلم ، بل وازدوج الواقع والحلم بحيث إن نسيجهما الكثيف والشفيف قد تداخلا على نحو غاية فى التعقيد . وهكذا اختلف البناء الفنى فى « الطريق » اختلافاً كبيراً عنه فى « اللص والكلاب » أو « السمان والخريف » بالرغم من تقمصه لكثير من السمات البارزة فى الروايتين . فسعيد مهران وعيسى الدباغ يومئان برمزهما السياسى فى مباشرة ووضوح ، وإن تلبس الرمز بعد ذلك بأثقال من الجوانب « الشخصية » التى تندغم بالقضية العامة اندغاماً عميقاً . أما صابر الرحيمى فلا يبدو جوهره السياسى بالعين المجردة ، وإنما لابد من بصيرة ثاقبة تنزع عنه الأغطية الثقيلة من الجوانب « الشخصية » . ولكن صابر يلتقى بعد ذلك بزميليه فى الروايتين السابقتين من زاوية (التوحد) التى حمل فيها كافة العناصر الصانعة للمأساة من داخله ومن خارجه على السواء . وقد ترتب على تجسيد الفنان لبطله « الواحد » أن اشتركت لغة الطريق مع لغة الروايتين السابقتين : إذا تحدث البطل حديثاً نفسيًا متواصلا ، أو تحاور مع الآخرين

حوارا داخليا، أو اشتبك مع أحلامه فى شجار ظاهره الانسجام وباطنه التمزق .

وفى « الشحاذ » يعود نجيب محفوظ خطوة إلى ما قبل « الطريق» فيبرز الجوهر السياسى لبطله بروزاً شديداً ، يعود الشاب الطويل الأسمر الممسك بيسراه وردة حمراء فيتخذ لنفسه اسماً محدداً هو « عثمان خليل »، ويعود رؤوف علوان الصحفى الثورى السابق الذى خان وقد أصبح اسمه مصطفى المنياوى بائع اللب والفشار وكافة أدوات التسلية فى الصحافة والإذاعة والتليفزيون . بل إن « كمال عبدالجواد » يعود من جديد وقد تطورت أزمته التى توقفت عند خاتمة الثلاثية بين أحمد وعبد المنعم شوكت باختياره الثورة الأبدية «مخرجاً» من الحيرة المدمرة والشك القاتل، والتى ظهرت من جديد فى « الطريق » بين كريمة وإلهام ، بين بسيمة عمران والرحيمى . وكان نجيب محفوظ قد استخلص نتيجة خطرة فى نهاية « الطريق » وكان لا بد له من اختبارها من جديد ، كبندول الساعة يتحرك، ولكن هذه الحركة القصيرة السريعة المنتظمة لا تقف أبداً « محلك سر » وإنما الثوانى تجمع الدقائق والساعات والأيام والسنين ، وإذا بالزمن «يتحرك » بمعدل أسرع من الحلم . فماذا تقول حركة « الزمان » فى « الشحاذ » ؟ إذا كان الفنان يعود حقاً خطوة إلى ما قبل «الطريق » من حيث هو ينزع القشرة الخارجية السميكة التى تغطى حقيقة بطله بأستار كثيفة فيظهر الجوهر السياسى من تحت الغطاء الحضارى، فإنه فى نفس الوقت يقدم هذا الجوهر فى لحظة أكثر تركيباً من أزمة سعيد مهران وعيسى الدباغ بالرغم من اشتراكه معهما فى هذا « الوضوح » النسبى . أى أنه يتقدم خطوة إلى الأمام فى موازاة خطوته إلى الوراء . وتلك هى المعادلة الفنية التى تحكم مسار « الشحاذ » من البداية إلى النهاية . فهى بالرغم من تجاوزها للعنصر السياسى واحتوائها لمعظم العناصر التى اشتملت عليها « الطريق » إلا أنها تحاول فنياً أن تسلك طريقاً تعبيرياً مشابهاً « اللص والكلاب » . وكما أن النتيجة التى انتهت إليها « الطريق » أكثر تركيباً من خاتمة «زعبلاوى » فإن الاختبار الواقعى العنيف الذى تعرضت له فى « الشحاذ » جاء أكثر تفصيلا .

وإذا كان المرض فى قصة زعبلاوى قد تخفى فى قصة الطريق، فإنه يعود إلى الظهور فى قصة الشحاذ منذ أن تدلت على جدار غرفة الاستقبال بعيادة الطبيب صورة الطفل « ينظر إلى الأفق، وها هو الأفق ينطبق على الأرض، دائماً ينطبق على الأرض

من أي موقف ترصده، فياله من سجن لانهائي» . وذلك منذ أحس عمر الحمزاوي بخمود غريب ، ماتت لديه الرغبة فى العمل، وضاق بالدنيا، ولم يعد يفكر أو يشعر أو يتحرك « كل شيء يتمزق ويموت » فيالها من طمأنينة راسخة حقاً هذه التي تنسكب من عيون الأبقار وهي ترعى في اللوحة الكبيرة المعلقة في عيادة الصديق القديم . وهل تصدق نبوءته حين يقول لعمر إن ما به ليس إلا مرضاً برجوازياً يصيب معظم زواره من الناجحين الأثرياء ، نسوا المشي أو كادوا ، يأكلون فاخر الطعام ويشربون أجود الخمور ويرهقون أنفسهم بالعمل لحد الإرهاق وأدمغتهم حشوة دائماً بالقضايا والأملاك ثم يأخذ القلق بخناقهم حول مستقبل العمل ومصير الأموال . ويضحك عمر بفتور وهو يتخيل صورة الجواد الخشبي المتطلع إلى الأفق عارضاً جانب وجهه الأيسر وفي عينيه شبه بسمة غامضة . فالصورة صادقة في جملتها ، ولكنه لم يعد يهتم بشيء ، على النقيض من زميل الصبا الذي « يفهم حياته » كلما استطاع أن يلبي حاجة إنسان ملهوف فلا يصبح ثمة معنى لهذا السؤال الغامض عن معنى الحياة . ولم يتبق من ذكريات الأمس البعيد ، السياسة والإضراب والمدينة الفاضلة إلا « سوء السمعة » فيما يقول عمر ، والحلم الكبير الذى تحقق بدولة الاشتراكية فيما يقول طبيبه . وبينهما يبرز عثمان خليل كالشبح من بين أسوار السجن العالية ، كشبح الأب في مسرحية هاملت، يضع علامة استفهام كبرى حول كل ما قيل عن السمعة السيئة أو الدولة الاشتراكية ويذكّر بغيابه في أحضان الليل الطويل ما يتناساه الصديقان عن قصد أو غير قصد ، أحدهما في غمرة تمثيله لدور الطبيب والآخر في غمرة تمثيله لدور المريض ، تجاهلا «المرض» الحقيقي الذى يمثله هذا الوجه الاشتراكي الغائب عن بناء الدولة الاشتراكية. ولا يزال الطفل في مخيلة عمر ممتطياً جواده الخشبي يتطلع في ابتسامة غامضة إلى الأفق « وما زال الأفق منطبقاً على الأرض ، فماذا يرى الشعاع الذى يجرى ملايين السنين الضوئية ؟ وثمة أسئلة بلا جواب فأين طبيبها » . هكذا يبعث نجيب محفوظ أبطاله القدامى ، ابتداء من كمال عبد الجواد وانتهاء بعمر الحمزاوي مروراً بصابر الرحيمي وسعيد مهران وعيسى الدباغ ، يبعثهم من جديد إلى ساحة الوجود الفني وقد اغتنى الوجود الواقعي بركام هائل من التناقضات والأزمات . إن الطبيب الكبير والمحامي الكبير والصحفي الكبير ، ثلاثتهم كانوا ذات يوم رمزاً « كبيراً » للنضال

الثورى من أجل تغيير مصر فآل بهم المطاف إلى هذه الخاتمة التى تختلف فى الجوهر عن خاتمة زميلهم القديم الذى لايزال خلف الأسوار طيلة سنوات « البناء » . على أنه من بين الفرسان الثلاثة خارج الأسوار يتفرد عمر الحمزاوى بهذا الأرق المتواصل والوعى الحاد بالهزيمة . فبينما يندمج الطبيب فى رسالته « الإنسانية » — هى فى الواقع ضماد جزئى لجرح المجتمع يتيح الرضا على النفس فى المستوى الفردى — ويندمج الصحفى فى تسلية قرائه والتفريج عن كظومهم ، يتوحد عمر بهذا اللهيب المستعر فى الأعماق حتى ليصيبه « المرض » . وهكذا يمر شبح عثمان خليل أمام عيونهم جميعاً فتصدر عنهما كلمات كصمصمة الشفاة على ميت ووری التراب . أما عمر فتطارده الذكرى ، وحقاً ، لقد أدركت حساسية الضمير الضجر ، ولكنه مجرد أن يتذكر عثمان على هذا النحو الغريب يوم « لم يعترف ، رغم الأهوال لم يعترف » ويتدرج به الحديث المر إلى النفس بأن ذاب عثمان فى الظلمات كأن لم يكن « وأنت تمرض من الترف. وتنهض الزوجة رمزاً للمطبخ والبنك . فسل نفسك ألا يضجر النيل تحتنا » وأجابه النيل من ثغرات أعالى الشجر ساكنا هامداً شاحباً معدوم المرح والمعنى . ولا يؤنسن الفنان الطبيعة من حول البطل ، بالمعنى الحلولى فى الفلسفة ، وإنما هو يخلق ديكوراً يتحاور فيه الفكر والشعر . ونفهم على التو لماذا تقتحم مخيلة عمر هذه اللمحة للطفل الباسم فى لوحة العيادة، متوهماً أنه يمتطى جواداً حقيقياً . ويتثاءب عمر تثاؤباً يبطش بداخله الممزق ويفضح كيانه الآيل للسقوط قائلا « اللعنة ، إنى أشم فى الجو شيئاً خطيراً ، ويرعبنى إحساس حركى داخلى بأن بناء قائماً سيتهدم » هذا « البناء » هو همزة الوصل بين الوجه الغائب وراء الأسوار ، والقلب المحطم خارجها . وبالرغم من أن عثمان خليل ليس إلا رمزاً تجريدياً للثورى المفترض أو المنتمى المثال ، إلا أنه يختلف عن الشاب الطويل الأسمر الممسك بيسراه وردة حمراء فى أن رمزيته « تفصيلية » وليست مجرد « خط عام » يمشى على نهجه عيسى الدباغ بعد تركه لظل تمثال سعد زغلول. والتفصيل الرمزى فى شخصية عثمان خليل أن روح الثورة الأبدية ليست طليقة فى حياة عمر الحمزاوى وإنما هى تعانى ويلات السجن وعذابات القيود . والتفصيل الرمزى فى شخصية عثمان خليل كذلك أنه يشكل « الوجه الآخر » لشخصية عمر الحمزاوى ، وجه « الماضى ». ولأنه ماض، فإنه يبدو كشبح « وقريباً سيخرج الماضى

من السجن فيتضاعف عذاب الوجود » . تماماً كما كان يستخدم نجيب محفوظ وجه أحمد شوكت ، الثائر الأبدى ، كوجه آخر لكمال عبد الجواد ، الحائر الأبدى . ولأن المسألة الزمنية قد طالت بين كمال القديم فى الثلاثية وكمال الجديد فى « الشحاذ »، فإن الفروق الفنية تكبر هى الأخرى بين تكوين الشخصيتين . ذلك أن « السكرية » تنتهى بأحمد شوكت فى سجن الطور وكمال عبد الجواد يردد كلماته عن الثورة الأبدية — وإن كانت مشكلة الإيمان لم تحل بعد — أما « الشحاذ » فتبدأ وأحمد شوكت لا يزال فى السجن وإن تسمى باسم جديد هو عثمان خليل ، وإن اختلفت وطأة السجن فى ظل الحكم الملكى والنظام السابق على الثورة ، عنه فى ظل الحكم « الثورى » المناهض قطعاً للاستعمار والمعادى يقيناً للطبقات الرجعية القديمة . فى ظل هذا الحكم يتضاعف عذاب الثوريين المنتمين إليه ، والمعزولين عنه فى وقت واحد . وفى ظل النظام الجديد الذى أرهص به ومهد له نضال عثمان خليل وعمر الحمزاوى ومصطفى المنياوى فيما مضى ، تتضاعف المرارة فى القلوب ، سواء كانت مرارة حبيسة خلف الأسوار أو منطلقة فى الكاديلاك السوداء خلف مارجريت ووردة عند أحد أطراف الصحراء بالهرم . المرارة واحدة ، والعذاب مشترك ، وإن دأب الفنان على تفصيل الأزمة تفصيلا دقيقاً ، فيصبح عثمان خليل ، كمرآة صابر فى الطريق ، حلماً دامياً يسهد ليالى عمر وقد تسربت بين نجومها أطياف الوجود وأسراره وأمست الظلمة الظلماء هى كابوسه الذى لا يفارقه أينما ذهب : إلى أبعد لحظات الشبق التى تتراءى له كلحظة الخلق ، أو أبعد لحظات الوحدة التى تتراءى له كلحظة الميلاد الأول لآدم . وتتكاثف اللحظتان فى وجدان عمر ، ويصوغ بينهما جسراً من الوهم الخالص ، أو الماضى المندثر حين هتف عثمان يوماً فى حال من التجلى «عثرت على الحال السحرى لجميع المشاكل» فاندفع الجميع برعشة حماسية إلى أعماق المدينة الفاضلة ، كذلك صنع الجسر من الواقع الصلب ، أو الحاضر الفاجع « عند ما اعترضتنا دورة فلكية معاكسة تقلنا من خلال الحزن والفشل إلى المقاعد الوثيرة ، وارتقى العملاق بسرعة فائقة من الفورد إلى الباكار حتى استقر أخيراً فى الكاديلاك ، ثم أوشك أن يغرق فى مستنقع من المواد الدهنية » مسجلا بذلك مولد أبشع التناقضات فى مسيرة النظام الثورى ، مولد الطبقة الجديدة التى تكونت من بعض أبناء النظام والمستفيدين منه ،

وانضم إلى صفوفها بعض المنتمين ثورياً إلى أرحب آفاقها[1] . والإشارة الذكية إلى زينب ، زوجة عمر التي كانت يوماً فتاة متمردة خرجت من مدرسة الراهبات ومن بين الحصن الحصين للأسرة المحافظة ، ثم أصبحت جزءة من أخبار التأميم ، تبلغ الإشارة أقصى درجات ذكائها حين يقاطعها عمر « بالله خبريني كيف سمنت إذن لهذا الحد ؟ » فتجيبه « كنت فى شبابك مثلهم لا تتكلم إلا عن الاشتراكية وهى ما زالت فى دمك » . تلك إذن هى المأساة على وجهها السافر ، وليس مستنقع المواد الدهنية أو هذا الجسد الشحمى الذى آلت إليه زينب إلا تعميقاً فنياً للحظة الحاضرة اللزجة التى يحياها عمر فى موكب الطبقة الجديدة بقلب خافق للماضى ، الذى كان . والقلب يخفق لا بتأثير المبادئ التى أوشكت يوماً أن تقذف بالجميع إلى السجن « فأيام الجهاد نفسها لم تعد إلا ذكريات محنطة » . . وإنما يخفق القلب بآلام موجعة غير مرئية منذ أن اكتسحت وجوده الاجتماعى كافة الملذات ، حتى لم يبق لوعيه النافذ الحاد ، إلا أن ينصت باهتمام شديد إلى قول أحد زبائنه فى ختام مناقشة قضيته « المهم أن نكسب القضية ، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها » . . لقد أدرك عمر فجأة — كما يقتحم الإحساس باللاجدوى وعبث الوجود أى إنسان عند أحد منعطفات الطريق كما يقول كامى — إنه كسب العالم كله وخسر نفسه . وطارده الإدراك المفاجئ حتى أصبح عليلا بغير علة واضحة ، أمام الآخرين على الأقل . وإذا كان نجيب محفوظ يستخدم حيلة فنية سبق لألبير كامى أن استخدمها للتدليل على كارثة الوجود الإنسانى بعد الحرب العالمية الثانية ، فإن الكاتب المصرى يوظف المفاجأة بعبث الحياة توظيفاً جديداً يتلاءم مع ظروف الإنسان المصرى فى ظل مجتمع متخلف تجثم فوقه وتضغط على أنفاسه قوى كثيرة من داخله ومن خارجه ، لتحول بينه وبين التقدم . ويظل المنتمى إلى الثورة الأبدية الشاملة ، مشطور القلب إلى نصفين ، أحدهما فى السجن يعانى مرارة الأمل ، والآخر خارجه يجارى نشوة اليأس . والبحث عن سر الوجود هو الترجمة الأمينة لمرحلة الوصول إلى الدرجة « القصوى » من العذاب ،

---

(١) أكرر ضرورة الرجوع إلى مقال عادل غنيم « حول قضية الطبقة الجديدة فى مصر » بالعدد الثانى من الطليعة — ١٩٦٨ .

وليست بأية حال لغة ميتافيزيقية كما شاء البعض أن يصورها[1] . كما أن طريق صابر لم يكن رحلة ميتافيزيقية على الإطلاق ، فالميتافيزيقيا فى هذه الأعمال ، أقرب ما تكون إلى وصف البناء الفنى الذى آثره الكاتب . ولا ينفى هذا التصور أن اليأس من النضال بما يصاحبه من هزيمة مرة قد يؤدى فى جانب من جوانبه إلى هذا التعلق العنيف بالقوى الخفية . ولكنها حينئذ تكون « تعبيراً » عن حالة مرضية أكثر منها « تجسيداً » لأزمة حقيقية . فلم تدلنا الشعيرات الدقيقة فى حياة عمر على أن أزمته فى جوهرها هى البحث عن المطلق ، فلقد ظلت هذه الشعيرات طيلة الرواية تمدنا بأسباب حضارية واجتماعية وسياسية فسرت لنا بها هذه « الحالة » التى انتهى إليها ، ولم يبدأ بها أبداً . لذلك يمثل الموت « أملا حقيقياً فى حياة الإنسان » فى رأى عمر ، بينما يمثل أعدى أعداء الإنسان عند أبطال الأدب الوجودى ، وأدب العبث . وفى صوت مباشر ولغة تقريرية واضحة يهمس عمر لصديقه بائع الفشار والتسلية فى الصحافة والإذاعة والتليفزيون «أتريد أن تعرف سرى حقا يا مصطفى ، اسمع عند ما أمضنى الفشل جريت نحو القوة التى آمنا بها من قبل بأنها شر يجب أن يزول ، ولكنك تعرف سرى يا مصطفى » هكذا يكشف الفنان أوراقه تماماً ، ونهائياً ، ويصل بنا إلى الحد الأقصى من الصراحة والعراء الكامل . فالطبقة الجديدة التى ينتمى إليها عمر فى حاضره تنازع الطبقة القديمة التى انتمى إليها فى الماضى بفكره . وبين الفكر والواقع تدور رحى الصراع الأليم بين عمر وعثمان فور خروجه من السجن ، أى عندما أراد الكاتب — جماليا — أن يلتقى النصفان النازفان من القلب الدامى .

وقد بدأ الصراع بين النصفين الداميين منذ تساءل عمر على منضدة الشراب ومارجريت تخطر فى ثوب سهرة مختلط الألوان لدرجة الغموض « ما عسى أن يفعل المسجونون لو تفشى بينهم مرضك الغريب ؟ ! » . وكان مرض البحث عن « نشوة الخلق المفقودة » هو التعبير الفنى الذى اختاره الفنان كمعادل موضوعى لأزمة عمر .. وما دامت هذه هى نقطة الانطلاق فى المعادلة ، فإن الأحداث التالية تتداعى منها تداعياً منطقياً محسوباً . فمارجريت فى حياته « كل شىء

---

(١) راجع « رؤيا القديس حمزاوى » لإبراهيم فتحى — « المجلة » عدد ١٠٤ أغسطس ١٩٦٥ ، ومقال « استجداء الحقيقة » لصبرى حافظ — « المجلة » عدد ١١٢ أبريل ١٩٦٦ .

ولا شيء » وقد اكتوى بين أحضانها ، سواء وهي شبح في جوف الليل البهيم ، أو وهي جسد نيراني متقد بالرغبة « تواقاً لنشوة الخلق الأولى اللائذة بسر أسرار الحياة » . من هنا ظل يركض لاهثاً وراء نداء غامض مخلفاً وراءه « حفنة من تراب » مسرات الأمس وحتى المدينة الفاضلة « حفنة من تراب » ومن التراب يا عمر وإلى التراب تعود . وعند ما تحكي له وردة في عشهما — أو قفصهما — الذهبي أنها أحست يوماً بشيء ما غير محدد يحتاج إلى ما يحدده ، لديها مضمون يبحث عن شكل ، بين ضلوعها تعربد الموهبة ، فكيف تتحول إلى فن ؟ وجربت أن تكون ممثله فتمردت على الأسرة وخرجت من البيت ، ولكن الملهى الليلي كان المآل الوحيد . . عند ما تقص عليه وردة وكأنها تستكمل الوجه الآخر لمارجريت ، يدوى « الفشل » في أعماقه دوياً هائلا « الفشل ! اللعنة التي تدفن ولا تموت ، ما أفظع ألا يستمع لغنائك أحد ، ويموت حبك لسر الوجود ويمسي الوجود بلا سر . وتبعث الحسرات يوماً لتخرب كل شيء » .هكذا يتذكر أيام الشعر التي انقضت وأيام الحب التي ولت وأيام الثورة التي انتهت ، ولم يعد ثمة « يقين » يمكن التشبث به . والبحث عنه في متاهات الجنس ضرب من الخبل ، كالبحث عنه في متاهات التصوف ضرب من الخيال . وبين الجنس المجنون والتصوف الموهوم ، يبرز « عثمان » كالشبح الشكسبيري في مسرحية هاملت . « وقال مصطفى بلهجة أكثر جدية :

— اقترح على رئيس التحرير أن ألقي محاضرات عن التوعية الاشتراكية على موظفي وعمال الدار .

— بأي صفة ؟

— بصفتي اشتراكياً عتيقاً !

— وقبلت طبعاً .

— طبعاً ، ولكني أتساءل : ما دامت الدولة تحتضن المبادئ التقدمية وتطبقها أليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة ؟

— كأن تبيع اللب والفشار وتتساءل عن معنى الوجود !

— أو أعشق لأبلغ نشوة اليقين !

— أو تسقط مريضاً بلا علة » .

هذا الحوار بين مصطفى الذى بعث الفنان فى شخصه رؤوف علوان من جديد ، وبين عمر الحمزاوى الذى بعث الفنان فى شخصه كمال عبد الجواد وصابر الرحيمى وكافة المرضى بالمطلق والنظرة « الشمولية » للحياة . . هذا الحوار يبرز أكثر فأكثر صورة الشبح الماثل لعينى عمر، شبح « عثمان » الذى لم تتحول الأسوار العالية لسجنه الطويل إلى جسر بينه وبين الخيانة . وبين تنهدات وردة ورعشات مارجريت لم يهتز القلب ولا نال النشوة المستعصية . حتى عند ما أحس حتى النخاع أن القتل هو الوجه الخلفى للخلق لم يغامر بشق صدر العشيقة المشتهاة ، فهو لن يعثر فى داخله عما يبحث عنه ، عن «تكملة الدورة الماغزة التى لا تتكلم » . ونجيب محفوظ يستعير تعبيره الفنى عن « الأزمة » فى هذه النقطة من نقاط « البحث عن مخرج » من مصدرين : أولهما البير كامى فى « السقطة » والآخر هو توفيق الحكيم فى « شهر زاد » حيث يمنح شهريار هذا التفسير العميق الذى يعطيه نجيب محفوظ لعمر الحمزاوى . ولكن الفرق بين نجيب محفوظ والبير كامى هو أن « السقطة » الميتافيزيقية هى عماد الرحلة الوجودية ، كما أن الفرق بين الحكيم ومحفوظ هو أن شهريار الحكيم ليس إلا تفسيراً جديداً لشهر زاد ألف ليلة وليلة ، يتصل حقاً بروح العصر ، ولكنه فى ارتباطه بمشكلة « العقل والقلب» فى أدب الحكيم لا يتصل بأية وشيجة من هنا أو من هناك بقضية الانتماء فى أدب نجيب محفوظ عموماً ، وأزمة « الشحاذ » خصوصاً .

وكما أن عمر الحمزاوى بدأ رحلة البحث عن نشوة اليقين فى مباهج الجنس ولذائذه التى ارتوى منها بكافة الأساليب والمتع ثم آلت دورتها إلى انتهاء ، وكما أن الصحراء فى أحد أطراف الهرم كانت ملجأه اليتيم . . فإنه قد استأنف هذه الرحلة العنيفة الهوجاء فى مباهج التصوف عند ما انطلق ذات فجر ، وحده ، إلى الطريق الصحراوى. ثم أوقف السيارة فى جانب من الطريق المقفر وغادرها إلى ظلمة شاملة « ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء إنسانى واحد » واختفت من حوله الأرض والفراغ وظل « مفقوداً » تماماً فى السواد . ورفع عينيه إلى آلاف النجوم والهواء الجاف يهب منعشاً موحداً بين أجزاء الكون « وبعدد رمال الصحراء التى أخفاها الظلام انكتمت همسات أجيال وأجيال من الآلام والآمال والأسئلة الضائعة » وابتهل إلى الصمت أن ينطق،

وتضرع إلى حبة الرمل أن تطلق قواها الكامنة وأن تحرره من قضبان عجزه المرهق. وفجأة وهو يطيل النظر فى الأفق « رق الظلام وانبثت فيه شفافية وتكون خط فى بطء شديد ومضى ينضح بلون وضىء عجيب ». ورقص القلب الجريح واجتاحت حناياه الفرحة « وشملته سعادة غامرة جنونية واندفنت الشكوك والمخاوف والمتاعب وأظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمأنينة . . وملأته ثقة لا عهد له بها وعدته بتحقيق أى شىء يريد». إذن فهى لحظة « الوجد » الصوفى العميق ، لحظة « التوحد » مع الكينونة العظمى التى تتجاوز شموها كل الكائنات ، عندئذ يصبح هو « الله » الذى يستطيع أن يحصل على كل ما يريد ، ولكنه فى نفس اللحظة لا يريد شيئاً « ارتفع فوق أى رغبة وترامت الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب . لا شىء.لا أسأل صحة ولا سلاماً ولا أماناً ولا جاهاً ولا عمراً . ولتأت النهاية فى هذه اللحظة فهى أمنية الأمانى » . وكما أن وردة ومارجريت وغيرهما من عشرات الأفخاذ والنهود التى دفن فى تشنجاتها الألم الممض قد تطلبت منه أن يهجر « البيت» بكل ما يمثله من قيم ، وأن يهجر « المجتمع الرسمى » بكل ما يرمز إليه من مثل ، فإنه لا يتوانى وقد فشل طريق الجنس فى هديه إلى مبتغاه ، فى أن يهجر البيت والأصدقاء والعالم كله إلى هذا الركن القصى من الصحراء ، هذا الركن الذى تراءى له طريقاً جديداً إلى النشوة المستعصية لعله يقوده إلى النجاة . وكأنبياء العهد القديم حين كان يظهر لهم ملاك الرب فى مكان يجعلون منه أرضاً مقدسة يقيمون عليها المذبح ، كذلك فعل الحمزاوى ، حين عاد إلى هذه البقعة النائية من الصحراء، بغير سيارة ولا جاه ، وأقام عليها كوخه الأسطورى . لقد أحس يقيناً –بلا جدل ولا منطق ، هكذا قال – أن أنفاس المجهول وهمسات السر تدعوه ، أفلا يستحق أن ينبذ كل شىء – هكذا استطرد – من أجل هذا النداء الخفى المقدس ؟

وبين الجنس الخالص والتصوف الخالص ، كانت هناك أنياب الواقع المدببة تنهش لحم عمر وروحه . كانت هناك زينب ، التلميذة المثالية للراهبات التى أصبحت رمزاً ثقيل الوطأة للبنك والمطبخ . وكانت هناك بثينة الابنة التى أخذت عن أمها لون العينين دون أن تأخذ أكداسها الدهنية ، وأخذت من أبيها سر الوجود فصاغته شعراً دون أن تأخذ مرضه؛ فقد انتشلتها دراسة العلوم من « السقطة » التى آل إليها . وكان هناك ابنه سمير الذى ولد من ليالى الضجر القاتل لكل خصب كنعمات ابنة

عيسى الدباغ التى ولدت هى الأخرى ثمرة من ثمار السأم والضياع. وكان هناك مصطفى المنياوى، الاشتراكى القديم الذى استراح نهائياً فى أحضان اللب والفشار بعد أن رفعت عنه الدولة عبء الكفاح من أجل العدل. بين الجنس الخالص والتصوف الخالص، كان عمر الحمزاوى يتلظى فى جحيم هذا الواقع المر، وهو الواقع الأكثر تفصيلا من واقع صابر الرحيمى. ولكن الرؤية التقليدية لمعنى الطريق التى حاصرت صابر بين ضلفتى باب جهنم — إذ كان الطريق أمامه ولم يره — هى نفسها الرؤية التقليدية التى حاصرت عمر الحمزاوى فى شخص عثمان خليل، وإن جاءت أكثر تفصيلا هى الأخرى فتقليديتها وجمودها نابعان من عزلتها الطويلة عن الشعب، والثورة. وبانعزال عثمان عن «البناء» القائم على قدم وساق خارج الأسوار، كان «البناء» يتهدم داخل عمر الحمزاوى على قدم وساق. تلك هى الأنياب المدببة التى راحت تنهش فى لحم عمر وروحه بالرغم من أفخاذ وردة ومارجريت وبالرغم من التوحد مع الكينونة العظمى فى طرف الصحراء.. فقد قال عن زينب فور ولادتها لسمير «ها هى تخلق على حين يعجز هو عن الخلق» ولم يملأ الوليد الثغرة التى تفصل بينه وبين زينب.. وقال مصطفى إن الفن تخلى عن عرشه للعلم، وأن العلم لم يترك للفن نقطة واحدة يتحرك فوقها. وجاءت بثينة لتزاوج بين الشعر والعلم باحثة عن سر الوجود، ولكن بجناحين أكثر شباباً وأملا. غير أن عثمان خليل كان أعمق الجراح فى صدر عمر من هذه الأنياب مجتمعة، لأنه الناب الداخلى أوغر الصدر وئيداً ودون أن يلاحظ ذلك أحد، حتى إذا تهاوى العملاق من نابه هو لا من أنياب غيره انتابت «المفاجأة» الآخرين ولم تصبه بخدش. هكذا يسقط البطل التراجيدى سقوطاً عظيماً. فلئن كانت الدولة اشتراكية مخلصة «وفى هذا الكفاية» من وجهة نظر عمر، فإن الحقيقة الموضوعية لا تتغير بتغير ذوات الأفراد من وجهة نظر عثمان. و «ربما» يكون الوطن قد تطور إلى الأمام، أما عمر ومصطفى فقد تطورا إلى «الخلف». والإنسان إما أن يكون «الإنسانية» جمعاء وإما أن يكون لاشىء. وسوف يجيب عمر بعد قليل بأنه آن الأوان ليفعل ما لم يفعله فى حياته «وهو ألا أفعل شيئاً» لذلك فهو يفكر فى تفجير الذرة فإن تعذر ذلك فى القتل فإن تعذر ذلك ففى «الانتحار». والحق أنه منذ بدأت تخنقه الإجابات العاقلة وهو يحلم بأن يطير الكازينو الكبير فوق السحب،

وأن تراقص الزواحف العصافير. و « العقل الخالص » الذى يمثله عثمان هو أبغض البغضاء إلى « قلب » عمر. وإذا أومأ مصطفى — كما لو أنه يتعذر عن صديقه أما هو فلا حاجة به إلى الاعتذار — بأن عمر « يبحث عن نفسه » أجاب عثمان بسؤال المسيح « أليس هو الذى أضاعها ؟ » فعثمان — ذلك العقل المطلق من قيود كل ما هو نسبي — لا يجد معنى للبحث عن معنى « ذواتنا » إذا وعينا مسئوليتنا حيال الملايين.
ويدق عمر مسماره الأخير فى نعش يتوق إلى توسيد البطل التراجيدى قائلا « ترى هل تموت الأسئلة إذا قامت دولة الملايين ؟ » فيحكم عثمان دق المسمار فى التابوت الأبدى مجيباً « ولكنها لم تقم بعد » والعلماء يبحثون عن سر الحياة والموت بالعلم لا بالمرض ، فإذا لم تكن من العلماء ، فلا أقل من « ألا تثير فى وجوه العاملين غبار النواح والولولة » والقلب مضخة تعمل بواسطة الشرايين والأوردة ومن الخرافة أن نتصوره وسيلة إلى الحقيقة و « عمرى الذى ضاع وراء الأسوار لم يضع هدراً ، ولكن عمرك أنت سيضيع هدراً » هكذا يختار عمر نابه الداخلى ، كاختيار كمال عبد الجواد لأحمد شوكت ، وكاختيار صابر لإلهام ، يمزق الأحشاء غير المرئية على أضواء الرؤيا العجيبة « للثورة الأبدية » . وإذا كان كمال عبد الجواد يعترف بأن مشكلة الإيمان لم تحل بعد فإن أزمة صابر أنه « آمن ولم ير » ولكنه لم ينل التطويب الذى يجدر به لأن إيمانه لم يتزحزح عن موقعه التقليدى. وكذلك آلت الأزمة نفسها ضارية كحمم الجحيم على عمر الحمزاوى لأن إيمانه هو الآخر — المسمى عثمان خليل — لم يتزحزح عن موقعه التقليدى ، لطول العزلة وارتفاع الأسوار . ولم يبق أمام عمر الحمزاوى الذى باغتته الأزمة فى تعبير بدائى أن يطير الكازينو فوق السحب وأن تراقص الزواحف الطيور إلا أن يرقص مع لهيب الأزمة فوق الهرم ، أو يلقى بنفسه من أعلى جسر إلى قاع النيل أو يقتحم الهلتون عارياً « ويقينا أن روما لم يحرقها نيرون ، ولكن ضرمتها الأشواق اليائسة ، كذلك تزلزل الأرض وتتفجر البراكين » .

وفى كوخه الأسطورى عند طرف الصحراء حيث تكمن « حقيقة كل شىء فى اللاشىء » وحيث تاقت نفسه إلى لحظة الانتصار المأمولة « لحظة التحرر الكامل » لا تفارقه أنياب الواقع المدببة لحظة واحدة ، فإذا بابنه سمير — وهو بعد قطعة لحم حمراء — يحمل رأس عثمان خليل ويطارد أباه مطاردة عنيفة حتى ينطرح على الأرض إعياء فيسمع الصفصافة تترنم ببيت من الشعر ، واقتربت منه بقرة قائلة

إنها سوف تتوقف عن درّ اللبن لتتعلم الكيمياء . وزحفت حيه رقطاء ثم بصقت أنيابها وراحت ترقص فى مرح . وانتصب الثعلب حارسا للدجاج ، واجتمعت جوقة من الخنافس وغنت أغنية ملائكية . . . أما العقرب فتصدت له فى لباس ممرضة. وما أشبه ذلك الحلم العجيب بتلك اللحظة الفاتنة التى وقفها يوماً فى بحر الظلمة العجيب حين أشرق عليه خط من ضياء بثه — فيما خيل إليه — أنفاس المجهول وهمسات السر . . ما أشبه اللحظتين حقّاً وما أذكى الفنان حين يحقق الحلم القديم للزواحف أن ترقص الطيور ، فالمعجزة تمت ، ولكن بغير أن تكون الكينونة العظمى فى جوف الصحراء هى السبب ودون أن تكون الأشواق اليائسة هى الهدف . وإنما حدثت المعجزة تماماً كما سبق لها أن حدثت لمريض زعبلاوى ، أثناء نومه امتلأت خياشيمه برائحة الياسمين وتساقط على رأسه رذاذ ماء منعش . وإذا بزعبلاوى الذى يبحث عنه المريض المسكين قد كان « حاضراً » أثناء « غيبته » العميقة بتأثير الخمر (لاحظ الدلالة المزدوجة للخمر ، الجسدية والروحية، وهما الطريقان اللذان خاضهما عمر) وكأن الفنان يريد أن يؤكد على أن « غيبوبة » البطل لا تنفى « حضور » ما ظل يبحث عنه طيلة الرواية ، أو البعاولة . هكذا الأمر فى مأساة عمر ، إنه ظل غائباً عن معنى الطريق — كصابر — يجوس فى مختلف الطرق بعين تقليدية لا تلمح الطريق الوحيد الصحيح الأقرب إليها من كافة التعاريج والمنعطفات والدهاليز المظلمة . . سواء كانت ظلمة الجنس فى أعماق الصحراء والعش الذهبى ، أم ظلمة الوجد فى طرف الصحراء والكوخ الأسطورى . إن عمر يكتشف — فجأة — كما غابت الرؤية عن عينيه فجأة كذلك ، إن وحدة الوجود وإرادة الحياة هى « المعنى » الذى يبحث عنه ، ومعه البشرية بأسرها فى موكب تاريخها الحافل . حينئذ يصبح « كل شىء له معنى » و « لا شىء فى الوجود عبث » كما همس عمر ، والمطاردون لأزمته إلى ذروتها يتعقبون عثمان خليل المختبئ فى هذا الركن القصى ويصيبونه — هو لا عثمان — بعيار نارى ولكن « ليس لشىء نهاية » كما يغمغم متذكراً بيتاً من الشعر يتردد فى وعيه بوضوح عجيب « إن تكن تريدنى حقّاً فلم هجرتنى ؟ » . وهو ليس سؤالا بقدر ما هو جواب على السؤال الذى طرحه نجيب محفوظ — أو أعاد طرحه — فى روايته السابقة « الطريق » . فقد طرحه من قبل فى « اللص والكلاب» وأجاب عليه الشاب الطويل الأسمر الممسك

بيسراه وردة حمراء ، وطرحه من جديد فى « الطريق »،وها هو يجيب عليه فى « الشحاذ » بالطفل الموعود فى أحشاء بثينة من عثمان خليل ، ثمرة اللقاء بين الشعر والعلم والثورة . فذلك هو الأمل العجيب الذى يبرق بين الحين والآخر فى عالم نجيب محفوظ ، يبرق بريقا عقلياً خالصاً ، وليس امتداداً عفويا لأحداث الرواية . وذلك أيضاً هو تفسير ظهور البريق العقلى كالمعجزة ، بلا مقدمات حقيقية فى صلب القضية المطروحة للبحث . وهذا هو الفرق الهائل بين بناء « الشحاذ » وبناء « الطريق » ، بل هو نفس الفرق الهائل بين بناء « السمان والخريف » وبناء « اللص والكلاب » . ففى « الشحاذ » و « السمان والخريف » هو بنـاء عقلى خالص ، ومحسوب كالمعادلات الرياضية ، بالرغم من توظيفه لكافة الأدوات التكنيكية التى تشى بالعفوية والبراءة كالحلم والأحاديث النفسية وانسياب الزمن وتداخله وتدفقه باختلاف الضمائر الثلاثة . ونحن نستطيع أن نوجز « الشحاذ » فنجد أمامنا « زعبلاوى » ، ولكننا لا نستطيع بحال أن نوجز «الطريق» أو « اللص والكلاب» لأنهما سؤال روائى ، والسؤال يحتمل الظلمة أكثر من النور والكواليس أكثر من خشـبة المسرح . أما الجواب فهو يحمل فى تضاعيفه « الضوء » الذى يبدد كل ظلمة والأمل الذى يبدد كل شك . ونحن « نفهم » من بيت الشعر الأخير فى خاتمة الشحاذ ما ظل غامضاً علينا طول الطريق. ولكنه الفهم المصنوع من مادة تختلف طبيعتها عن المادة التى صيغت منها أزمة صابر ومأساة عثمان . وكأن الفنان « يقحم » الحل على مشكلة لا حل لها بدلا من « الانتحار » . فماذا نصنع بعين مجردة لا ترى ؟ أليست عيناً من زجاج . . تضل أقرب الطرق إلى قدمى صاحبها لتوغل به فى متاهات لا تخطر على بال ؟ وكيف الحصول على البصيرة الداخلية التى ترتفع إلى مستوى النبوءة ما دامت أقدامنا لا تتزحزح عن مكانها كالتمثال ؟ لم يصنع الفنان أكثر من وردة حمراء تلهب خطوات عيسى الدباغ فى السير إلى الأمام ، ولم يصنع أكثر من بيت شعر قديم يحث عمر الحمزاوى على المزيد من السير إلى الأمام . بقى سؤال خطير أمام نجيب محفوظ : هل يتجاوز بطله التراجيدى موقع قدميه فيرى « الأمام » بكلتا عينيه ، أم أن هذه الخطوة تظل « وعداً » قابلا للحلم به فى نهاية بعض الروايات دون البعض الآخر ، وبغير أن يحقق الواقع الأليم هذا الوعد فلا يسقط الفنان فى وهاد الكذب ؟ أى أنه إذا كانت مأساة صابر وعمر

كامنة فى ذلك العماء الداخلى أو الرؤية التقليدية لمعنى الطريق . فهل يعنى ذلك ضمناً أن الطريق موجود رغم ذلك ، أم أن المأساة الأشمل هى أنه ليس ثمة طريق على الإطلاق ؟ بعبارة أخرى : أليس لنا أن نشك من جديد فى وجود زعبلاوى ما دامت « الغيبوبة » التى أصابت مريضه بإغماء طويل قد رافقت صابر وعمر فى رحلتهما الدامية للبحث عن مخرج . ألا تشكك هذه الغيبة الدائمة للطريق الصحيح فى معنى حضوره ؟

إن هذه التساؤلات تتزاحم على مخيلتنا برصدنا لكافة التطورات التى تراكمت على جانبى الطريق الذى مضى فيه « إيمان » كمال عبد الجواد : منذ تلك الإجابة الرمزية لأولاد حارتنا التى جددت السؤال تجديداً مروعاً فى « اللص والكلاب » إلى أن جاوبنا الفنان جواباً توقف ثانية عند أعتاب أولاد حارتنا، فعاود سؤاله من جديد فى « طريق » صابر إلى العذاب الوحشى ، وحاول الإجابة من جديد فى « الشحاذ » . . وفى كل مرة « سأل » فيها نجيب محفوظ ، كان يصل إلى أبعد الأعماق غوراً ، وفى كل مرة « أجاب » فيها كان يطفو على سطوح الأشياء ، على القشرة الخارجية ، ليلقى علينا بهذا الذى نسميه فنياً بالمعجزة وندعوه أحياناً بالأمل . . هذا على الرغم من أن الشوط الذى كان يقطعه من سؤال إلى آخر كان الطريق يزداد ظلمة ووحشة بحيث تصبح الإجابة تلو الأخرى نوعاً من المقامرة . لذلك كان الفنان أميناً كل مرة يدرك فيها أنه خسر الرهان فى هذا الجواب أو ذاك، فيعيد السؤال من جديد. على أنه بالرغم من أن إجابته فى « الشحاذ » أكثر عمقاً وتفصيلا من إجابته فى « السمان والخريف » . كان عليه أن يدرك بصورة أعمق أن « المعجزات » التى تتضمنها إجاباته السابقة، قد أثبتت « خطأ ما » فى صميمها يتجاوز بمأساويته الدامية كل أخطاء الموقع التقليدى للقدمين الثابتين والعين الزجاجية . وهذا ما يشكل فى روايتيه القادمتين « ثرثرة فوق النيل » و « ميرامار » مرحلة جديدة تختلف كثيراً عن مرحلة السؤال والجواب فى « الطريق » و « الشحاذ » والمرحلة الأقدم منها فى « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » .

وقبل أن ننتقل إلى المرحلة الجديدة الثرية بأخطر مواقف نجيب محفوظ ، يجدر بنا أن نعيد النظر فيما تأثر به من صياغات الآخرين أثناء صياغته لمحنة الشحاذ. وبخاصة عند ما نجد قاضى التحقيق فى « الجريمة والعقاب » لدوستويفسكى يوجه

الحديث إلى راسكولنيكوف قائلا : « إنى أجدك واحداً من أولئك الذين يقفون باسمين لمعذبيهم وهو يستخرج أحشاءهم ويمزقها ، لو أنهم استطاعوا فقط أن يجدوا الإيمان » وكأنه يوجه الحديث إلى عمر الحمزاوى . وكما يقول اليزيو فيفاس عن روايات دوستويفسكى من أن ما تحويه ليس أكثر من « تنظيم درامى للحياة يحتوى على أشخاص أكثرهم شديدو الاهتمام بالأفكار[١] ». يمكن لنا أن نطلق هذا التعبير على روايات نجيب محفوظ الأخيرة .. و « الشحاذ » من بينها على وجه الخصوص . وهذا ما يفسر لنا ما نلاحظه عليها من شحوب لو أنه قيس بالمعايير التقليدية لبناء الشخصيات الفنية ، فعالم كافكا — كما يقول نفس الناقد — لا يحتوى على بشر حقيقيين « بل هو تقطير ميتافيزيقى يمثل نواحى معينة من الحياة الروحية »[٢]. على ذلك يصبح هم نجيب محفوظ كهم دوستويفسكى تماماً هو النظر إلى تلك « الأخاديد السرية » فى الروح . والحمزاوى فيه الكثير من إيفان « يسيطر عليه شك كبير لم يجد له حلا . . وهو واحد من أولئك الذين لا يرغبون فى الملايين ، بل يرغبون فى إيجاد جواب على أسئلتهم » وقد يجد الجواب فى الملايين كما يظن عثمان خليل ، ولكن الملايين حينئذ لا تعنى بالنسبة له إلا جواباً على سؤال . وقد توجه إيفان وعمر الحمزاوى بسؤال مشترك « ترى ، كيف يمكن أن تكون الحياة جميلة جداً وفى نفس الوقت فظيعة جداً » كما يقول دوستويفسكى مستطرداً « لقد أحب الحياة بقوة ، أحب الأوراق الصغيرة الملبدة عند ما تأخذ فى التفتح فى الربيع والسماء الزرقاء . . وهو قادر أن يقبل فكرة الله على أنها فرضية ، ولكن الشىء الذى لا يستطيع أن يقبله هو الظلم الموجود فى العالم » وإن تراوحت أشكال الظلم بين إيفان وديمترى من ناحية وعمر وعثمان خليل من ناحية أخرى . على أنه بينما تكمن مأساة إيفان فى أنه كتب عليه أن يعيش فى عالم « كل شىء فيه جائز » فإن عمر الحمزاوى — على النقيض منه — كتب عليه أن يعيش فى عالم « لا شىء فيه مشروع ألبتة » .

ومن بين أسماء الثالوث الغربى الحديث « روكانتان » فى « الغثيان » لسارتر و « ميرسول » فى « الغريب » لكامى و « دينو » فى « السأم » لألبرتو مورافيا ، يبرز بطل السأم من بين أفراد أسرة الاغتراب والعبث أقرب ما يكون إلى بطل الشحاذ فى تكوينه الفكرى وبنائه الفنى ، وإن اختلفت المقدمات والنتائج فى رواية الكاتب الإيطالى

(١ ، ٢) راجع كتاب « دستويفسكى » تحرير رينيه ويلك — الترجمة العربية المذكورة سابقاً — ص ١٢٦ .

عنها فى رواية الكاتب المصرى . فدينو ابن المرأة الغنية يحس فجأة باشمئزاز غريب من أمه ومن أموالها كتعبير عن اشمئزازه الأكبر من العالم وقواعد العيش فيه . ولكنه لا يجد المأوى فى الرسم وإن جاءت الصورة التى تركها بيضاء من غير سوء إلا من توقيعه أسفلها أكبر الدلالات على نيل السأم منه بعد أن مزق الصورة الأولى وهى فى تمامها . وهو أيضاً لا يجد المأوى فى أحضان سيسيل التى تبدو كالكون الصامت لا تحير جواباً على أسئلته الضائعة فى لياليه الشاذة معها . ولا يجد أخيراً سوى الرسام العجوز باليستيارى يعانق فيه مرآة مستقبله الأليم ، إذ ينتحر الرجل ذات يوم لغير ما غاية . وكذلك يفعل دينو ، ولكن دون أن يصيبه الموت ، بل يتم إنقاذه — ذلك الهارب من الحكم المشمول بالنفاذ — ليلقى مصيره بعيداً عن الحرية . فليس الانقاذ هنا ، كجرح عمر الذى أفاق عليه فى العربة مردداً فى ذاكرته ذلك البيت العجيب من الشعر ، وإنما هو استئناف الحكم من جانب الوجود الصامت ليظل الكون — فى نظر مورافيا — أخلد صمتاً من كافة المحاولات لاستنطاقه .ولقد أفاد نجيب محفوظ بغير شك من رواية السأم هذا الحوار العقلى البارد العارى من كل زخرف عاطفى حتى يتيح للبطل الحد الأقصى من العرى أمام الذات. كما أفاد منه فكرة الجنس كطرف فى الحوار الوجودى لا كإشباع عابر . وأفاد منه كذلك فكرة المرآة المتنقلة مع البطل بعدد خطواته سواء تمثلت شحاذاً لصابر فى « الطريق » أو انتصبت شبحاً جاثماً على الصدر باسم الثورة المأزومة فى « الشحاذ » . ولكن هذه الفوائد جميعها تدخل فى نطاق الأدوات التكنيكية ، لا تحول ظلالها الفكرية من الاختلاف الجوهرى العميق بين إنسان الغرب الحديث كما عالجه سارتر وكامى ومورافيا ، والمنتمى العربى المأزوم أزمة مصيرية بالغة الضراوة والعنف فى أعمال نجيب محفوظ .

ولعلى أميل إلى ما يميل إليه بعض النقاد[1] من أن صياغة الخاتمة فى « الشحاذ » كما جاءت فى « الأهرام » أدق وقعاً منها فى الكتاب المنشور. يهمس عمر الحمزاوى فى الخاتمة الأولى قائلا « وأغمضت عينى حتى لا أرى شيئاً . . ولم يسكن الألم .

---

(١) كما جاء فى مقال محمد عبد الله الشفقى — مثلا — عن « الشحاذ » بجريدة المساء — عدد ١٩٦٥/٨/٢٩ .

وتساءلت متى ينهزم الشيطان . متى أرى وجهك ؟ ألم أهجر الدنيا من أجلك ؟
وشعرت بالوثبة التى تبشر بالنصر ، وشاع فى صدرى شعور غامر بالسعادة ،
وعاودنى الإحساس الباهر الذى سبق الرؤيا عند الفجر ، وقال صوت فى باطنى
كأنه يهبنى الجواب عما أسأل عنه : إن تكن تريدنى حقًا فلم هجرتنى ؟ » أما
النهاية الفاترة للرواية فى الكتاب المطبوع فعلى النحو التالى « ووجد نفسه يحاول
تذكر بيت من الشعر. متى قرأه وأى شاعر غناه ؟ وتردد الشعر فى وعيه بوضوح
عجيب : إن تكن تريدنى حقا فلم هجرتنى ؟ ! » وهكذا ، فما ظنه أنياباً مدببة
طيلة الرحلة الدامية : من زينب والمستنقع الدهنى إلى مصطفى واللب والفشار
إلى بثينه ومزجها الشعر بالعلم وأخيراً بالثورة فى زواجها من عثمان خليل إلى سمير
كتلة اللحم الطرية الحمراء والجنين الرابض فى بطن بثينة . . هذه الدنيا كلها
من البشر والآلام والتناقضات اللانهائية ، التى زعم لنفسها يوماً بأنه هجرها إلى
أحضان وردة ومارجريت وبقية القائمة ، وتوهم أياماً أنه هجرها إلى أحضان السر
فى طرف الصحراء . . هذه الجزيرة المهجورة هى مطلقه الوحيد الممكن — فى
رأى نجيب محفوظ — مهما تعرض إيمانه لأنواء البحر المضطرب من حوله ،
فليس الاضطراب سلباً خالصاً كما يومئ انتماؤه المستحدث إلى البنك والمطبخ
والكاديلاك ، فالسلب الخالص سكون أبدى ، أما الاضطراب فيعنى النقيض فى
نفس الوقت ، النقيض الكامن فى أحشاء بثينة أو وليده من زينب . وكما أن النار
تخلف رماداً كما يقول المثل الشعبى ، فإن الرماد مآله إلى البعث والتجدد كما تقول
الأسطورة. على أن هذا الأمل الوهاج فى خاتمة « الشحاذ » ليس إلا بريقاً عقليا
لا ينسينا الشطر الآخر من الخاتمة : فكتلة اللحم الحمراء المسماة سمير تحمل رأس
عثمان خليل ، وعثمان خليل لا يزال مطارداً منذ دخل الطور باسم أحمد
شوكت إلى أن أخفقت محاولة اختفائه بالكوخ الأسطورى عند عمر الحمزاوى .
وثمرة الزواج بين العلم والفن والثورة — بين عثمان وبثينة — لا تزال ثمارها فى عالم
الغيب والمجهول . فما المصير ؟ ما مصير كمال عبد الجواد بعد أكثر من عشرين
عاماً على نهاية الثلاثية ، قضاها أحمد شوكت خلف الأسوار تحت أسماء مستعارة ؟
إلام تطورت أزمة المنتمى إلى الثورة فى مصر المعاصرة ؟

* * *

لم يتجدد السؤال ولا الجواب فى « ثرثرة » أو « ميرامار »، وإنما اكتفى الفنان بتحديد معالم « مرحلة الانتقال » التى نعيشها على كافة المستويات ، بدءاً من الحالة النفسية وانتهاء بالفكر والحضارة مروراً بالمناخ السياسى والاجتماعى . ولكى يؤكد نجيب محفوظ على أن مهمته لم تعد السؤال والجواب ، وإنما أمست — مع تكاثف الظلمة — مجرد تحديد لمعالم الانتقال ، اختار لروايته الأولى « عوامه » فى النيل ، ولروايته الثانية « بنسيون » على البحر ، وكلاهما يرمزان إلى الإقامة المحدودة غير المستقرة . ولن نفاجأ بعدئذ بأن الفنان يستحضر فى مخيلته الروائية بعض الوجوه التى صادفتنا فى مرحلته — أو مراحله — الجديدة . فهو هنا لا يقدم أنماطاً جديدة من التعبير عن أزمة المنتمى ، هذه الأزمة التى بلغت أعلى مراحل عنفها فى «الطريق» و « الشحاذ »،وإنما هو يطمح إلى تحديد معالم مرحلة الانتقال التى أحاطت الأزمة بجدران عالية لا تنفذ منها كوة ضوء . فإذا تعرفنا على هذا المنتمى أو ذاك ، هنا أو هناك،فإنه ليس مقصوداً — هذه المرة — لذاته . . وإنما هو يقوم بدور المؤشر إلى نهاية الطريق المسدود التى أدت إليه تراجيديا مرحلة الانتقال الدامية .

وهذا المؤشر فى « ثرثرة فوق النيل » تقوم بدوره شخصيتان : أنيس زكى ، وسماره بهجت .فهما الشخصيتان الوحيدتان اللتان يمكن أن تصب فيهما العوامة — رمز الانتقال وسط المخاطر — كافة عذاباتها التى لخصتها الجوزة الدائمة الحضور ومن حولها دائم الغياب . ويركز الفنان تركيزاً واضحاً على شخصية أنيس،استمراراً لمنهجه الجديد التعبير عن البطولة التراجيدية . ولكنه المنهج الذى يضيف إليه روافد لم يعرفها من قبل فى رواياته الأربع التالية لأولاد حارتنا .

والرافد الأول هو السياق التاريخى الذى يمنح شخصية أنيس بعداً جديداً لم يعرفه صابر الرحيمى أو عمر الحمزاوى ، فهذا السياق الذى يضم فى مجراه المتدفق ، البعد الميتافيزيقى والبعد الواقعى ، يشى بذلك الإطار الذى حدده نجيب محفوظ لمعنى « الزمن » فى مرحلة الانتقال التى اختار العوامة رمزاً مباشراً لها . هذا الإطار المحدد فى « ثرثرة » هو الإطار الحضارى الذى يجمع فى مادته وتكوينه شعث العناصر التى شكلت أزمة سعيد مهران وعيسى الدباغ فى بدايتها ، وأزمة صابر وعمر فى ضراوتها . . وهى بعينيها التى شكلت جوهر المأساة فى « ثرثرة » و « ميرامار » ، فى ذروة الهزيمة .

والفنان يبنى رموزه طابقاً فطابقاً حتى ليكاد الدور العلوى — إذا نظرت إليه من السطح — أن ينسيك الدور الأرضى ، ولذلك كان « السياق التاريخى » هو سور مصر العظيم فى « ثرثرة فوق النيل » يحمى أعلى الشواهق من أعمق القيعان ، كما يحمى أغور الأعماق من ناطحات السحاب . أى أن الواقع السفلى فى حياة أنيس الذى تبتدرنا به الصفحات الأولى من الرواية على لسان صديقه القائل « فلتقم أنت فى العوامة ، لن تتكلف مليما واحداً من إيجارها ، وعليك أن تعد لنا كل شىء » من حشيش وخمر ، وكذلك الغمامة العلوية فى حياة أنيس ، تلك التى تبتدرنا بها الصفحات الأولى حين يقدم « كشف الوارد » إلى رئيسه ورقة بيضاء بغير سوء وداخله يردد « لا حركة البتة فى الحقيقة . حركة دائرية حول محور جامد . حركة دائرية تتسلى بالعبث . حركة دائرية تمرتها الحتمية الدوار . فى غيبوبة الدوار تختفى جميع الأشياء الثمينة » . ولكن الواقع السفلى والغمامة العلوية فى حياة أنيس زكى يضمهما فى تدفق نارى لا يرحم ذلك السياق التاريخى الغريب الذى يبدأ فى غزو مخيلته التى رأت فى الحية الرقطاء أنها أدت خدمة لا تتكرر لملكة مصر القديمة وأن المماليك ظلوا يضحكون رغم صراخ الثكالى « كلما ثروا على آدمى فى مرجوش أو الجمالية أقاموا منه هدفاً لتدريبهم. وتضيع الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون » .

وأول استعارة يقوم بها الفنان من أعماله السابقة ليصوغ ديكور العوامة العجيبة ، هو « عم عبده » البواب العملاق كشىء ضخم عريق فى القدم و « رمز حقيقى للمقاومة حيال الموت» والراجح أنه كان يسعى فوق الأرض قبل أن تغرس أول شجرة فى شارع النيل — هكذا ردد أنيس — والراجح أيضاً أنه العوامة ، لأنه الحبال والفناطيس.« وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت وجرفها التيار » وهكذا ردد عم عبده . وسواء كان بواباً لعوامة الثرثرة أو ربما لآل عبد الجواد فى الثلاثية أو ساكن البيت الكبير المدعو بالجبلاوى فى أولاد حارتنا ، فإن ملامحه الفيزيقية تشف عن ذلك البعد الأسطورى فى الرواية ، تؤكده ولا تنفيه . والسياق التاريخى كما يشاء الفنان أن يسمى ما أدعوه بالإطار الحضارى ، يحاصر هذه الاستعارة الأولى فى ديكور الثرثرة بسؤال مباغت يلح على أنيس ما إذا كان يوجد للمعز لدين الله الفاطمى ورثة يمكن أن يطالبوا ذات يوم بملكية القاهرة ، والإجابة المدوخة لرأسى

يدور بلا محرك « إن الإفراط وحده كان السبب فى أن أكثر الخلفاء لم يعمروا طويلا ».
وهو لا يتناول من رفوف مكتبته عبثاً كتاب ك . ك عن الرهبنة فى العصر القبطى ،
ما دامت عيناه تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية عباد الله . فالإنسان
ـ أمامه ـ يرتد إلى العصر الطحلبى ، ولكن ما هى الأسباب التى حولت بعض
المصريين إلى رهبان . وليلى زيدان ـ صديقة الأعوام العشرة الماضية ـ لا تذكره
إلا بنفسها فى عصر خوفو حيث كانت ترعى الغنم فى شبه جزيرة سيناء ، ولكنها
لم تترك أثراً إذ لدغها ثعبان أعمى فقضى عليها . . أى شبه بينها وبين الحية
الرقطاء التى أدت خدمة لا تنكر بلدغة كليوباترا ؟ وليلى ـ مع ذلك ـ لا تقاس فى
لهوها بامرأة مثل فكتوريا ملكة العصر المحافظ المشحون بالتقاليد. وليس عجيباً هذا
التوازى المحكم بين السياق التاريخى وما يومئ به أنيس من رموز وإشارات ، كما
أنه لم يكن عجيباً فى تصوره أن يعبد المصريون فرعون « ولكن العجيب أن فرعون
آمن حقاً بأنه إله » . وهو يغبط نفسه على أن الذى جعل من تاريخ الإنسانية
مقبرة فاخرة تزدان بها أرفف المكتبات ـ ومن بينها مكتبته ـ لا يضن عليها بلحظات
مضمخة بالمسرة . فياله من مدير أحمق ـ وأعمى ! ـ هذا الذى لا يرى
ما كتبه أنيس فى بيان « الوارد » بالرغم من أن الصفحة ظلت بيضاء بغير سوء ،
تماماً كصلعة المدير التى تجلت كظهر قارب مقلوب فى قبضة الظلام « ووضح
تماماً بأنه من سلالة الهكسوس فوجب أن يرتد إلى الصحراء » والمدير العام أول
الضيوف الجدد فى الرواية الجديدة ـ والطبقة الجديدة على السواء ـ وليس من
قبيل الصدفة ولكن من قبيل الإحكام الروائى أن يطارد الضيف الجديد ذلك السياق
التاريخى القائل بأن « الثورات يدبرها الدهاة وينفذها الشجعان ثم يكسبها
الجبناء » . ولا نجاة من الظلمات إلا فى ظلمة أعمق ، رابضة فى جوف الحوت
الذى أنقذ يونس من الهلاك . والحياة تمضى قبل أن نستوعب ما يمر بنا ، حتى
إذا كان ضرباً من الخيالات المعربدة فى رأس أنيس ، فما الخيال وما الواقع ، ومن يكون
رجب إله الجنس ومتعهد العوامة بالنساء ؟ وإذا كانت ليلى زيدان التى جاء بها
لأول مرة هى نفسها فتاة سيناء التى قضى عليها الثعبان الأعمى فهو ـ رجب ـ
لن يكون شيئاً آخر غير جده القديم الذى كان يسعى فى الغابات قبل أن يقام بناء
واحد على ظهر الأرض « كان يدفن فى أحضان النساء مخاوفه من الحيوان والظلام

والمجهول والموت. كان له رادار فى عينيه ورادار فى أذنيه وقنبلة مجسمة فى قبضة يده . وحقق انتصارات عجيبة قبل أن يتهاوى هالكاً » لنحرص غاية الحرص على هذه « النبوءات » فى يدنا كمرآة سحرية للماضى الحاضر أو الحاضر الماضى فهما معاً « زمن » واحد متعدد الأبعاد حقًّا ، ولكن جوهره الحضارى المتدفق عبر التاريخ لا يتأثر بالتفاصيل . من هذه التفاصيل تلك الاستعارة الثانية من الشحاذ حيث يقبض الفنان على عمر الحمزاوى ويوجزه فى « مصطفى راشد » أحد أبناء العوامة ، المحامى المعروف والفيلسوف . متزوج ولكنه لا يزال يعتقد أنه لم يعثر على أنموذجه المفضل من النساء « وهو يتطلع بصدق إلى المطلق وسوف ينجح فى أدراكه ذات ليلة » ولا خوف ينتاب المؤمن — وبخاصة إذا كان أنيس — ما دام الحوت فى الماء ، ولكن « سناء » القاصر وأحدث منجزات رجب ، يدها صغيرة كيد نابليون . والانشغال عن الخوف بالخوف فى حياة أنيس ، سواء حين يهدده المدير بالفصل على طول إدمانه للأفيون أو وهو يتأهب لقضاء العمر فى غابة موحشة ، هو ظل باهت للخوف الذى يجتاح أهل العوامةمهما قال «على السيد »— نيابة عن الجميع — « لأننا نخاف البوليس والجيش والإنجليز والأمريكان والظاهر والباطنفقد انتهى بنا الأمر إلىألا نخاف شيئاً » ويستكمل رجب ملامح الصورة وهو يطرد شبح الخوف عن مهاجمة سناء ، كالذباب « فالدولة منهمكة فى البناء ولديها ما يشغلها عن إزعاجنا » . وهكذا يصبح هذا البناء شفيعاً مرتين : الأولى عند مصطفى المنياوى بائع اللب والفشار إذ كان اشتراكيًّا قديماً ، والآن لم يعد للنضال معنى ما دامت « الدولة » تقوم به ، والثانية عند بائع آخر يمثل الأدوار المسلية التى يكتبها البائع الأول ، هو رجب النجم السينمائى الذى يبرر غواية البنت القاصر بأن « الدولة » منهمكة فى البناء . وكأن الدولة فى الحالتين ، كائن ميتافيزيقى معلق فى فضاء خرافى ، لا يتأثر بناؤه باللب والفشار من ناحية ، والمخدر والغواية من الناحية الأخرى . بل وكأن تجارة الدعارة الفكرية الفنية ، تختلف فى شىء عن المتعة والجريمة التى هيأتها بسيمة عمران لابنها صابر . . . بل إنها لتجارة واحدة يظلم أصحابها أنفسهم والدولة معهم والمستهلكين جميعاً إذا لم يحصل أحد الأطراف على نصيبه من الأرباح والخسائر « فيا أى شىء افعل شيئاً فقد طحننا اللاشىء » كما صرخت أعماق أنيس ، ولا ريب « أن أشنع تهمة فى عصرنا هى الرجعية » مهما

تلوثت الكلمات بتهكم رجب . ولم يبدع الإنسان – تستأنف أعماق أنيس – ما هو أصدق من المهزلة .

ولم يكن ذلك السياق التاريخي المضطرم بالأحداث العظام إلا « يوماً واحداً » فى حياة أنيس ، ولكن ما أبعده عن ذلك اليوم فى حياة آل عبد الجواد التى خصص لها الكاتب ثمانين صفحة أو يزيد من صفحات الثلاثية . وما أقربه فى نفس الوقت من يوم التوراة – مضروباً فى سبعة – الذى خلق فيه الرب العالم كله ! فالكلمة هنا – فى ثرثرة – أثقل وزناً من صفحة كاملة فى الثلاثية العظيمة ، وموكب التاريخ يمضى أمامنا فى كلمات نحتها أنيس زكى من أشواقه العليا وارتباطاته الترابية على السوء . واكتفى الفنان فى هذا اليوم من أيام أنيس ، أن يقدم بقية الشخصيات فى الرواية بصورة تقريرية مباشرة ، وأن يصور المناخ النفسى العام لهذه الأسرة الغريبة التى تجتمع من كل حدب وصوب حول الجوزة كل مساء « تثرثر » حقاً ، ولكن ثرثرتها ليست كالنقش على سطح المياه ، وإنما كالمسامير الملتهبة فى قلب هذه الشخصية الغريبة « أنيس زكى » . وأنيس يختلف فى بنائه الفنى عن صابر فى الطريق وعن عمر فى الشحاذ لأن منحاه الفكرى مختلف أعمق الاختلاف . إنه بغير شك يمضى خطوات فى طريق صابر . كما أنه يتسول نشوة اليقين المستعصية على الشحاذ عمر . . ولكنه لا يمضى فى طريق صابر إلى نهايته ولا يظل شحاذاً إلى الخاتمة . لذلك فبالرغم من أنه « البطل الفرد » الذى يجمع فى طواياه أزمة مجتمع ومسئولية حضارة ، إلا أن بقية الشخصيات من حوله ليست مجرد شرايين تدفع الدم فى عروقه وإنما هى « شخصيات » حقيقية وليست أشباحاً . وذلك هو الرافد الجديد الآخر فى « ثرثرة » بعد الرافد التاريخى ، وكان الرافد الثالث هو المكان فى معاصرته للزمان ، هو العوامة التى تحمل أكداساً من الكتب وأرفف التاريخ ، ولكنها تحمل فى نفس الوقت « أحشاء » الحاضر وأغواره العميقة .

ولعلنا نعثر فى « اختيارات » نجيب محفوظ الفنية من « مقبرة التاريخ » الواسعة الفاغرة فاها على آخره تبتلع الحاضر عبر غيبوبة أنيس الدائمة ، ما يشير إلى طبيعة هذه الشخصية وما تمثله . ولعلنا أيضاً نعثر فى اختيارات الكاتب لبقية الشخصيات

ما يبلور معنى العوامة فى حياتنا والثرثرة التى لا تفارق جنباتها لحظة واحدة . وبالرغم من أن الغرق ليس من نصيبها كبعض العوامات المجاورة التى لاقت هذا المصير فإن الدمار يلاحقها فى ظلمة الصحراء فى ذلك اليوم اليتيم الذى خرج فيه الصحاب – أو تجرأوا بمعنى أدق على الخروج – فاقترفت سيارتهم وهرولتهم جريمة القتل التى تهربوا من مواجهتها الواحد بعد الآخر . . إلا أنيس زكى وسماره بهجت . وتكادمعظم الإشارات التاريخية أن تكون منتقاة من لحظات « الهزيمة » فى حياة الشعب المصرى ، الهزيمة الحضارية الساحقة لكل حرية وكرامة وسلام ، الهزيمة الحبلى بكل عبودية وانحطاط وامتهان . . منذ لدغت الحية ثدى كليوباترا إلى أن غاص المماليك فى دماء المصريين إلى هارون الرشيد الجالس على أريكة تحت شجرة مشمش والجوارى يلعبن بين يديه ، وأنت – ياأنيس – تصب له الخمر من أبريق ذهبى « ورق أمير المؤمنين حتى صار أصفى من الهواء وقال لك : هات ما عندك ، ولم يكن عندك شىء فقلت قد هلكت . ولكن الجارية ضربت أوتار العود وغنت . . فطرب الرشيد حتى ضرب بيديه ورجليه فقلت ها هى فرصة لتهرب وانسحبت بخفة ولكن الحارس العملاق لمحك فاتجه نحوك فجرى وراءك شاهراً سيفه فصرخت مستغيثاً بآ ل رسول الله فأقسم ليرمين بك فى سجن بينهم . . » والسجن الحقيقى هو هذه العوامة التى يجتمع أهلها بين جدرانهـا على سطح المياه بدافع « الموت » كما همس أنيس وسماره تخطو أولى خطواتها فوق الصقالة من الشاطئ الآخر ، وخيل إليه أنه رآها ، ولكن فى أى عصر من العصور الغابرة ؟ وهل كانت ملكة أو من الرعية ؟ على أية حال فأنف على السـيد وجاذبية رجب، القاضى وعملقة عم عبده تشكل فيما بينها صورة الصديق القديم الذى اكتشف النار منذ آلاف السنين ولم يكن هناك وقتها ملوك ولا رعايا . وكما أن معظم الإشارات التاريخية تكاد أن تكون منتقاة من لحظات الهزيمة فى حياتنا ، فإن معظم الشخصيات المحيطة بأنيس وسمارة تكاد أن تكون هى « الهزيمة » نفسها أو السلبية كما قال مصطفى راشد أو الفراغ المطلق كما قال رجب . إن المحامى الكبير والصحفى اللامع والنجم السينمائى والمطلقة والقاصر والمزواجة ، كلها وجوه سبق لنا التعرف عليها كأشباح مجردة فى عالم نجيب محفوظ الجديد ، ولكنها هنا فى « الثرثرة » ليست أشباحاً على الإطلاق ، وليست مرايا تحاصر البطل بكافة أوضاع وجهه التراجيدى . . وإنما هى

المتمى

شخصيات حقيقية تقوم بأدوارها مستقلة عن كيان البطل وإن تكاملت معه .
وعند ما يبوح خالد عزوز بهذا السر المعلن « كل قلم يكتب عن الاشتراكية على حين تحلم أكثرية الكاتبين بالاقتناء والإثراء وليالى الأنس فى المعمورة » فإنه لا يصوغ موقفاً من مأساة المجتمع ،وإنما هويحرك المؤشر فى اتجاه المأساة فحسب. وليس هذا بالدور الصغير . والمؤشر يتخذ اتجاهاً واحداً مهما اختلفت الأيدى التى تحركه ، حتى عم عبده البواب العملاق « هو إمام المصلى المجاور وهو قواد » تماماً كالقلم الداعى للاشتراكية بشرط أن يقضى صاحبه ليالى الأنس فى المعمورة .
لا يزال المؤشر فى اتجاه المأساة . مأساة الكيان المنقسم والوجه المزدوج : جانبه مزيف الضوء ، والجانب الآخر صادق الظلمة . وليس صحيحاً أن أهل العوامة « مخدرون » لا يعنيهم « الواقع » المحيط بهم فى شىء . . وإذا كان مصطفى راشد يقول مازحاً أنهم يعملون للرزق فى نصف اليوم الأول ثم يجتمعون بعد ذلك فى زورق ليسبح بهم فى الملكوت فإنه هو نفسه الذى يقول إنه « لا ينتمى لشىء إلا هذه العوامة » فماذا تكون هـــذه العوامة إذا كان الانتماء إليها يترجم بلسان على السيد أن السفينة تسير « دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا » . ولا فرق حينئذ — عند أنيس زكى على الأقل — بين كليوباترة والمرأة التى تبيع المعسل بدرب الجماميز . أو أن تكون سمارة من مواليد برج العقرب أو أن يكون على موعد مع فكرة « مجردة » ذات طابع « جنسى » . هذه المجموعة الهائلة من المتناقضات هى العمود الفقرى للعوامة وخارجها ،للواقع الســفلى والغمامة العلوية فى حياة أنيس ،للسياق التاريخى المتدفق .
ولكن اللقاء بين أنيس وسماره على ظهر العوامة . وإن كان عنصراً متناقضاً مع بقية العناصر واللقاءات إلا أنه يهمس بالنبوءة التى لا تتحقق بمعزل عن السياق أو عبر مسافة بين البداية والنهاية ، وإنما تتجلى النبوءة فى « ثرثرة » خلال الأحداث وديناميتها . . .
حتى إن أنيس لا يعكس عين محبه للزائرة « وثمة أسد واحد يلتهم اللحم ويرمى للآخرين بالعظام . وعظام الزائرة الجديدة مترعة بنخاع مزعج » ، ومن الممكن أن يكون رجب هو الأسد الأنانى ، ومن الممكن أن يكون أسد العوامة مجرد ظل لأسد البحر المضطرب من حولها . وأن يصبح « لكل شىء نهاية »— تختلف عن صرخة الشيخ درويش فى زقاق المدق — فإنها تكون اللعنة التى لا تبقى فى المجمرة — آخر الليلة — إلا الرماد .وبانقضاء الليلة الثانية يتضوع من النيل شذا مائى ذو نكهة

أنثوية . فهل تكون سمارة بهجت ــ رمز التغيير الوحيد الذى حدث فى العوامة هذه الليلة ، بلطة الالتزام المطلق وسط الضائعين ــ هل تكون قد عبرت فى خيال أنيس تاركة رائحتها عربون ارتباط فى المصير ؟ وإذا لم يكن فى النجوم من يعنى برصد كوكبنا ودراسة أحوالنا الغريبة فنحن ضائعون . هكذا يتشنج العويل المكتوم فى قلب أنيس وروحه ، وكأنه يقرر إذا لم تكن سمارة طوق النجاة فالهلاك هو الخاتمة الجديرة بالجميع . فلعل مسرحيتها تمنح « المعنى » لمن لا معنى لحياتهم أو فى حياتهم ، وهى إذن فى دراستها لشخصيات » المسرحية إنما تؤكد انتسابها لمن يعنى برصد كوكبنا من كوكب آخر حتى لا تضيع أولا تزداد ضياعاً : فالطائرات الأمريكية ضربت فيتنام الشمالية ، وأسراب الكاديلاك تفرش الطريق الطويل نحو الاشتراكية . وقال أنيس لنفسه « كل ذلك » يستقر فى جوف الجوزة ثم يتبخر دخاناً ، ولكن هذا الدخان يركز دور المؤشر إلى « الهاوية » التى يرقد على حافتها العالم . وقديماً كان الحمار ينطق بالنبوءة إذا لم يجد الله رجلا صالحاً ، فلا بأس من أن يصف خالد عزوز ليلى زيدان بقوله : « مشكلتها الحقيقية هى مشكلة الوطن كله وهى أنها فتاة عصرية أما الزواج فبرجوازى » . وإذا كانت الأسس القديمة التى استقر عليها « المعنى » قديماً تهاوت ، فإن سمارة تقدم أساساً جديداً هو « إرادة الحياة » فلو فقدت أنات عمر الخيام حرارتها فقل على الراحة السلام . وكالتعليق الساخر الذى يربط بين ليلى زيدان ومشكلة الوطن ، كذلك يسخر مصطفى راشد من أحمد نصر ، الزوج المثالى الذى « يقف من نساء العوامة موقف المصريين من الأحداث » . وعند ما يخلد أنيس إلى نفســه بعد انقضاء الليلة كل ليلة ، لا يجد سوى عم عبده ، هذا الذى لا يضعف ولا يشيخ ولا يعرف له أحد عمراً ولا يظن أنه سيموت ، فيتمثل له العملاق فى لحظات حضوره ــ كما تمثل أحمد عبد الجواد لابنه كمال وكما تمثل الجبلاوى لعرفة ــ كالوجود الوحيد فى خلاء صوتى . حينئذ يعى أنيس ما إذا كان همه الأول هو التذكر أو النسيان ، وكل ما يدريه أنه ساءل نفسه : لماذا وقف التتار عند الحدود ؟ وينصف السؤال نبيا للهزيمة كنجيب محفوظ لم يعربد بفكره ولم يتاجر فى سوق النخاسة فقال فى « الشحاذ » ضمن حوار بين الطبيب وعمر إن المرض الداهم كالعدو الرابض على على الحدود .. وهاهو ذا يعود فى ثرثرة ليؤكد نفس المعنى من قبل أن تعلن الهزيمة عن نفسها بصورة دموية مباشرة . وتذكر أنيس لقاءه المتخيل مع نيرون ، وأكد

أنه كان مجرد إنسان عادى فعشق الفن، ولما وجد نفسه إمبراطوراً قتل أمه ، فلما صار إلها أحرق روما . وسمارة كالجمرة المشتعلة أبداً لا تريد أن تنطفئ ، تحرق العقول والأفئدة بإيمانها الذى لا يكل بأنه على الإنسان أن يثور « ولو كان سنة مرة». وليست المشكلة انفصاماً بين الفكر والسلوك ، لأن ما يستقر فى الرأس لا بد وأن يؤثر بطريقة أو بأخرى فى السلوك والمشاعر . لذلك تبهت صورة الوحش القاتل ويبقى الإنسان المنتصر ، وشاهده « الدلتا » التى اخضرت وأثمرت رغم الشوك والزواحف والوحوش والذباب ، فلم يكن ثمة وقت إلا للعمل ، ولا هدنة لدفن الموتى. وحقاً كلويس السادس عشر لا يدرى عما يدور فى الخارج ، لا هو ولا غيره ، سواء كان الحادث « انتحار » المرأة فى العمارة المقابلة أو « غرق » العوامة المجاورة . . ولكن الغيبوبة لا تدوم طويلا ما دامت سمارة قد أقبلت . هل حدث ذلك ، قبل الأوان أو بعده ؟ تجيب الرواية فى بنائها الديناميكى المتماسك إجابة شحيحة ، لا تبوح بسرها دفعة واحدة ، ولا تمهد له بقطرة تنبؤ . ولكننا نلتقط السر فى جريانه المندفع ، فى سياقه التاريخى الذى أدعوه بالإطار الحضارى . بل ويدعوه الكاتب بالتسمية نفسها حين يصرخ أنيس « يا أوغاد . . . أنتم المسئولون عن تدهور الحضارة الرومانية » ثم يحدده تحديداً صارماً بقوم ينتظرون إمامهم منذ « ألف سنة » وكأنه المخلص أو المسيح المنتظر . وهى السنوات التى قضتها حضارتنا فى تخلف وانحطاط اكتفى الفنان فيما مضى بالإشارة إليها بالسنوات الثلاثين من عمر صابر الرحيمى التى قضاها فى جو مفعم بالدعارة والجريمة ، فى القرب من ، والبعد عن ، أمه بسيمة عمران . والهزيمة العسكرية ليست إلا مظهراً دموياً للهزيمة الحضارية ، سواء حدثت فى يونيو ١٩٦٧ أو حدثت فى عينى أنيس زكى حين تجلت له المأساة على حقيقتها فى « ميدان المعركة » حيث يجلس قمبيز على المنصة ومن خلفه جيشه المنتصر وإلى يمينه قواده المظفرون وإلى يساره فرعون يجلس جلسة المنكسر والأسرى من جنود مصر يمرون أمام الغازى. ويضيق صدر أنيس وهو يرى موكب التاريخ موكباً من العار والهزيمة ، ويضيق بأية حكمة — أية نظرية؟— إلا حكمة واحدة تنعى جميع الحكم ، فلن تستطيع إحدى النظريات أن تلغى هذا الركام الهائل من العار . وقبيل القيلولة سمع نابليون وهو يتهم الإنجليز بقتله بالسم البطىء « ولكن ليس الإنجليز وحدهم الذين يقتلون بالسم البطىء »

وإنما التخلف الحضارى الطويل وانعدام التقاليد الديمقراطية فى أسلوب الحكم يؤديان هذا الدور « القاتل ببطء » فى حياةالشعوب . وتلوح الدنيا — أم مصر ؟ — غريبة عند تداول الأفكار ، والمخدر ليس وسيلة للهروب من هموم شخصية كما يجمع أهل العوامة فى مواجهة سمارة لأن الأعباء التى يقومون بها فى وعيهم أثقل وزناً من الأعباءالتى يرومون حملها فى خدرهم . وهم حقاً مجموعة من الضائعين كما تود سمارة أن تصوغ من نفسها مرآة للانتماء يرون فيها حقيقتهم الضائعة فى سحب الدخان ، ولكن كيف — من ناحية — « يحققون الاشتراكية على أسس شعبية وديموقراطية لا زيف فيها ولا قهر » والأخطار — من ناحية أخرى — « التى قد تحيق بهم كمصادرة الأرزاق والاعتقال والقتل » ؟ ؟ هل يتمكن الانتماء المثالى — سمارة بهجت — من حل مشكلة الضياع المثالى ؟ فلو أن المطلق فى حياة مصطفى راشد — أو عمر الحمزاوى من قبل — هو مجرد وسيلة للهرب من المسئولية ، ألا تكون المسئولية بالنسبة للكثيرين هروباً من المطلق ؟ أم أن المسئولية والمطلق يلتقيان فى « أن الداء الحقيقى هو الخوف من الحياة لا الموت » ؟ ؟ ويضرب نجيب محفوظ ضربته الفنية البالغة العنف والضراوة — كنبى للهزيمة — لعلنا نفيق من غيبوبة الزمان فى عوامة لا زمان لها . . وذلك حين يتراءى « تحتمس الثالث » لمخيلة أنيس زكى ويدور بينهما هذا الحوار :

« — ماذا تفعل ؟

— أتقاسم العرش مع أختى حتشبسوت .

— يسأل الكثيرون عن سرخمولك فى ظلها .

— إنها الملكة .

— ولكنك الملك أيضاً !

— إنها قوية وتحب أن تستأثر بكل شىء .

— ولكنك أكثر قواد مصر وأعظم حكامها . .

— لم أخض حرباً ولم أمارس الحكم بعد . .

— إنى أحدثك عما ستصير إليه ، ألا تفهم ؟

— وكيف عرفت ذلك ؟

— من التاريخ ، كل الناس يعرفونه . . إنه التاريخ ، صدقنى . .

— لكنك تتكلم عن مستقبل مجهول !

— إنه التاريخ ، صدقنى . . »

ومن له أذنان للسمع فليسمع ، هكذا أتصور الفنان يقول لنا وهو يكتب هذا الحوار العظيم ، ومن له عينان فلير . وفى هذا المقطع يختار نجيب محفوظ فترة من أزهى عصور الحضارة المصرية القديمة ، ويكاد أن يكون المقطع الوحيد وسط الظلمة الداكنة من الإشارات التاريخية العديدة إلى الهزيمة فى حياة مصر . ولكن هذه النقطة البيضاء السابحة فى بحر مظلم بلا قرار ، إنما تجىء فى إطار من التساؤلات التى تضع الانتصارات بين قوسين ، أو على الأقل موضع التساؤل . بل إن هذه التساؤلات فى جوهرها قد تبادلت الحوار من وجهة نظر الهزيمة . والفنان لا يتوسل بالمخدر الذى يتعاطاه أنيس طيلة يومه ليستتر تحت لسانه المسطول فينطق علناً بما يهمس به سرًّا ، وإلا لكان أنيس زكى مجرد بوق رخيص يختفى وراءه الصوت الحقيقى . وإنما يضيف نجيب محفوظ إلى هذه الشخصية الفريدة بعداً تاريخيًّا يوجز معالم الحضارة التى عشنا فى ظلالها فى سياق متدفق لا تنفصل خلاله الغمامة العلوية عن الواقع السفلى فى حياة أنيس . لا ينفصل الخاص عن العام ، ولا الجزء عن الكل ، ولا الفرد عن المجتمع ، ولا المجتمع عن العصر الذى نعيش فيه . من هذه الزاوية تقترب هذه الشخصية الرئيسية من صابر الرحيمى ، ولكنها تتجاوزها طولا وعرضاً وعمقاً . فهى شخصية تاريخية تضم فى إهابها الماضى والحاضر والمستقبل ، وهى شخصية حضارية تضم بين جوانحها طيــات لا نهاية لهــا من أغوار الواقع الذى نعانيه . فلم يكن عبثاً أن يكون أنيس زكى هو الناطق الرسمى الوحيد باسم التاريخ فى هذه العوامة العجيبة ، ولم يكن عبثاً كذلك أن يصوغه الكاتب من بقايا التلميذ الجوال بين الكليات النظرية فلا يستقر لشهادته المتوسطة إلا على مكتب الصادر والوارد بوزارة الصحة . هذه الهوة الواسعة بين مركزه المتواضع فى المجتمع ، وبين ارتفاعه الحقيقى على كافة القامات الفكرية التى يصادفها فى العمل والطريق لم يكن ردمها ممكنا إلا بالمخدر ، صباحاً فى فنجان القهوة ، ومساء فى جمرات الجوزة . فمن الحشيش والأفيون أقام أنيس زكى جسراً بين الحلم والواقع ، بين الخيال والحقيقة ، بين الذات والعالم . ولم يصنع الفنان شيئاً سوى أن جعله جسراً تاريخيًّا ، يختزل الزمان والمكان فى إطارهما الموضوعى الصارم ، إلى شفرة حلمية أسرع من الضوء .

ولا تقوم بقية الشخصيات – باستثناء سماره بهجت – بدور « المرآة » فى حياة أنيس ، كما أنها لا تقوم بدور الديكور الذى يزين له أبهاء الحاضر حتى لا يضيع فى مقبرة التاريخ . وإنما هذه الشخصيات كما رسمتها سماره – شخصيات حقيقية لها دورها الذاتى المستقل مهما شاركت – من موقعها الخاص – فى صنع المأساة الشاملة . ويبدو أن الكاتب قد أراد أن يقدم لنا شخصياته مرتين : الأولى من وجهة نظرهم والأخرى من وجهة نظر المرآة الموضوعية المحايدة . فسمارة تصف أحمد نصر – فى مسرحيتها التى سرق أنيس مسودتها – بأنه يشعر فى زاوية من نفسه بأنه « مسئول » أو يجب أن يكون مسئولا عما يجرى من حوله . ومصطفى راشد يجد فى المطلق مبرراً للإدمان ، ولكنه يهبه – فوق ذلك – إحساساً « بالعلو » فوق تفاهته الحقيقية . وعلى السيد يطارده الإحساس بالتفاهة والخيانة والعبث ، ولكنه من خلال الدخان تتخايل أمام عينيه «إنسانية جديدة» . وعلى هذا النحو تصبح هذه الشخصيات الثانوية حقاً ، ولكنها حقيقية جداً ، ذات بعدين : الأول يفصح عنه هذا الأسلوب الهروبى البشع ، والآخر هو اليقين بأن هناك مسئولية ما تطاردهم من شأنها أن تعلو بهم على حقيقتها الراهنة ، ومن شأنها أيضاً أن تخلق للعالم إنسانية جديدة . حتى عندما نطق الصمت من بين شفتى أنيس واتهمهم بالهروب أردف أنه هروب من « الخواء » الذى يظلل حياتهم بهذا الضباب المهلك . وهم يشاركونه التعبير عن هذا الخواء المدمر بموجة عاتية من التعليقات « المازحة » فنياً ، والبعيدة كل البعد عن معنى الهذر . اختلطت الأصوات اختلاطاً شديداً حتى ليبدو أن المتكلم واحد ، وأنه الجميع فى نفس الوقت :

« – لا هروب ولا خلافه ، ولكننا نفهم حقيقتنا كما ينبغى لنا .

– عوامتنا هى الملاذ الأخير للحكمة البشرية .

– هل الاستغراق فى الأحلام هروب ؟

– أحلام اليوم هى حقائق الغد .

– هل التطلع إلى المطلق هروب ؟

– أف . . . وهل علينا من عمل سواه ؟

– وهل الجنس هروب ؟

– اخص ! إنه الخلق نفسه .

– وهل الجوزه هروب ؟

– هروب من البوليس إذا شئت !

– أهى هروب من الحياة ؟

– إنها الحياة نفسها » .

وهكذا يصل الكريشندو إلى الذروة ، فتصبح العوامة بكل ما ترمز إليه هى الحياة نفسها . وتتبادل العوامة والحياة هذا المعنى فى قمة ما يصل إليه خيال أنيس من نشاط « عقلى » فالجنون مرض فى أى مكان ولكنه « فلسفة » فى « عوامتنا » بل « والشىء شىء حيثما كان ولكنه لا شىء فى عوامتنا » . إن هذه السلسلة من المقارنات بين العوامة وخارجها ، ليست إلا مجموعة من التساؤلات الحائرة فى قلب أنيس حول ما آلت إليه حياتنا فى تطورها بالنسبة إلى الحضارة خارج حدودنا . فعند ما يصبح للجنون فلسفة ، وعند ما يصبح الشىء لا شىء ، فإن هذا ينطبق أول ما ينطبق على سكان العوامة ، ذلك الكهف الغائر فى أعماقنا . وإذا كان أنيس قد أدار حواره الذكى مع تحتمس ، مع لحظة زاهية من لحظات حضارتنا ، فإنه يستكمل الحوار على لسان الحكيم « إيبور » الذى عاصر اضمحلال « كل شىء » فأنشد أمام فرعون :

« إن ندماءك قد كذبوا عليك
هذه سنوات حرب وبلاء
ما هذا الذى حدث فى مصر
إن النيل لا يزال يأتى بفيضانه
إن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء
يا ليتنى رفعت صوتى فى ذلك الوقت
لديك الحكمة والبصيرة والعدالة
ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد
انظر كيف تمتهن أوامرك
وهل لك أن تأمر حتى يأتيك من يحدثك بالحقيقة . . »

ولا سبيل أمامنا إلا أن نصدق « التاريخ » كما قال أنيس لتحتمس ، وأن نصدق « الفن » كما يقول لنا نجيب محفوظ . ومرة ثالثة ورابعة وإلى ما لا نهاية من المرات ، لقد كان هذا الرجل أول أنبياء الهزيمة من أدبائنا الذين رأوا الهول قبل وقوعه .

وبقدر ما تقترب شخصية أنيس من شخصية صابر الرحيمى وتتجاوزه فى نفس الوقت ، تقترب شخصية سمارة من شخصية إلهام وتتجاوزها فى نفس الوقت أيضاً . هما من جيل واحد، يمكن أن ندعوه جيل الثورة، وهما معاً يدعوان بالقول والفعل إلى قيم جديدة مغايرة للقيم السائدة . وهما من الناحية الفنية البحتة مجرد « مرآة » معلقة فى عنق البطل اسمها الالتزام والمسئولية والثورة الأبدية . والشخصية كمرآة تصبح أقرب ما تكون إلى التجريد الذهنى للفكرة منها إلى التجريد الفنى للثورة . فسمارة صحفية تقدمية ، تفد على هذه العوامة عن طريق زميلها أحمد نصر ، كما وفدت إلهام على حياة صابر عن طريق زميلها إحسان طنطاوى ، فالخط الروائى يبدأ من صابر فى الطريق، ومن أنيس فى ثرثرة، ثم يتقاطع معه خط آخر — كإلهام وسمارة — فيلتقيان فى نقطة التقاء حميا وحاسماً ، ويسرعان فى الافتراق بنفس الدرجة من القوة والحسم . فهما كانت المادة الجاذبة فى شخصية رجب ساحرة ، إلا أن شخصية أنيس هى « الهدف » الفنى من زيارة سمارة للعوامة ، فهذه الزيارة هى نقطة النوشادر العنيفة التى أيقظت أنيس من سباته العميق وكشفت سره الأعمق ، فإذا به ذلك « الثورى المستتر » و « المنتمى المأزوم » الذى طالما التقينا به فى أعمال الفنان السابقة . . ولكنه هنا ليس فى بداية الأزمة ولا فى مرحلة احتدامها ، وإنما فى نقطة الختام الجنائزى العنيف . وإذا كانت سمارة تؤمن بأنه يوجد « بطل كامن فى كل فرد » من أفراد العوامة ، فإن أنيس زكى يبرز كبطل الأبطال ، أو البطل التراجيدى الذى ارتدى من التاريخ قناعاً بعد قناع وتلون من أصباغ الحياة لوناً فلوناً حتى كدنا لا نعرفه . . ثم جاءت سمارة لتقول شيئاً جديداً . وسمارة تقول جديدها بوسيلتين متوازيتين ، أولاهما المسرحية الداخلية فى الرواية التى تزمع أن تصور فيها أولئك الذين يعيشون « بلا عقيدة » ومن حولهم مجانين يهددونهم «بالنسف فى أية لحظة». والوسيلة الثانية هى ذلك الحادث الفظيع الذى وقع فى الليلة الوحيدة التى قرروا فيها الخروج من العوامة ليلة واحدة ، فى عربة واحدة . وإذا

كانت الوسيلة الأولى قد تحددت بمسودة المسرحية التى انكشف أمرها من ناحية ، وبالحوار الطويل حول المسئولية فى حياة كل منهم من الناحية الأخرى . . فإن الوسيلة الثانية قد أعوزها مزيد من التحديد لشخصيات ثلاث هم : أنيس وعم عبده ورجب . أما أنيس فهو « نصف مجنون ونصف ميت » كما وصفته سمارة قبل الحادث فى مشروع مسرحيتها ، وأما عم عبده فلعله جاء هرباً من جريمة أو حملته موجة الثورة ١٩١٩ كما قال عنه أنيس قبل الحادث أيضاً . وأما رجب فقد أعلن عن عزمه على رفع أجره فى الفيلم إلى خمسة آلاف جنيه فهنأه خالد عزوز وقال له أنه بذلك « يثبت ولاءه للاشتراكية العربية » . وتختال فكرة الرحلة المفاجئة فى ذهن الجميع حين تعود سماره من رحلة قامت بها ووصفتها وصفاً مغرياً هو أنها تستطيع أن تخلق البشر « خلقاً جديداً » فإذا تساءل أحدهم عن إمكانيــة ذلك أجاب آخر جواباً ملتوياً ، ولكنــه بالغ الأهمية ، فيقول « واضح أنك فى الإيمان القديم مثلنا ، ومثلنا أيضاً فى الطبقة التى تنحدر نحو الهاوية ، فكيف عثرت بعد ذلك على المعنى ؟» . والمثل « الرائع » لهذه الطبقة هو النجم السينمائى اللامع والمؤمن بالاشتراكية بمعناها الذى يسمح برفع أجره إلى خمسة آلاف جنيه ، لأنها « اشتراكية عربية » انبثقت من « عندنا » نحن ولم يعرف بمثلها العالم . ولقد أجاب نجيب محفوظ على مشكلة « المعنى » فى السؤال السابق ، فى قصة قصيرة عنوانها « صوت مزعج »[1] تبدأ بإحدى الشخصيات التى نراها فى « ثرثرة » وقد تسمى صاحبها « أدهم » وهو يعمل بإحدى المجلات الأسبوعية يكتب لها باباً أسبوعياً عنوانه « أمس واليوم » وقد جلس اليوم فى كازينو الشجرة يستوحى الهدوء موضوعاً جديداً . واكتفى الفنان بوصفه أنه زوج سعيد له طفلة وسيارة وجارسنيرة ، وها هو ذا بصره يمتد إلى أبواب القصر المغلقة أمامه فيحلم بقصر شبيه يقيه شر الحاجة إلى موضوع جديد كل أسبوع حتى يحصل على رزقه آخر الشهر . وبينما هو على هذا النحو تفاجئه الآنسة نادرة ، فتاة السبعة عشر ربيعاً وإن بدت أكبر من سنها حين تتكلم فى شئون الفن والحياة ، متحررة لدرجة تثير إعجاب أدهم وأمثاله ممن يشدهم التحرر بمعناه الجنسى فى هذا الجيل المطحون قلقاً من الجنسين . ويبذل أدهم قصارى جهده فى غواية نادرة التى تشبه سمارة بهجت إلى حد كبير فهى

(١) راجع مجموعة « خمارة القط الأسود » الطبعة الأولى – مكتبة مصر – ١٩٦٨ .

« فيلسوفة صغيرة » كما يصفها أدهم ، وهى تطلب إليه أن يعرفها بنجم سينمائى ، ممثل الشاشة الأول فى تقدير الكثيرين وله سياسة معروفة لا يحيد عنها هى أنه لا يجيد التفاهم مع أمثالها إلا فى مسكنه الخاص بالهرم . هذا النجم الذى يقترب فى الكثير من رجب فى الثرثرة . ويوجز أدهم أحلام العوامة فى الثرثرة بما يحلم به من يخت يطوف به البحار بشرط أن تبقى الزوجة فى القاهرة ويتطلع إلى المجهول كمصطفى راشد ، ويطوى التاريخ فى لحظة واحدة كأنيس زكى و « انفجارات غريبة مثيرة للدهشة متخطية لأى مسئولية ، لا تفهم ولا تسأل ويتعذر الحكم عليها ويتطوع المفسرون لتفسيرها من الحانات والغرز » . وهكذا لا يعود ثمة شك فى أن تكون « صوت مزعج » تلخيصاً عميق الدلالة لثرثرة فوق النيل ، كما كانت « زعبلاوى » بالنسبة للطريق والشحاذ . فنادرة — كسمارة بهجت — تفكر فى كتابة مسرحية . وبغتة انفجر صوت حاد ؛ كهذا الذى حدث لأهل العوامة أثناء ركوبهم السيارة ، انخلع قلباهما ، أدهم ونادرة ، كما انخلعت تماماً قلوب أهل العوامة والسيارة المندفعة تطوى فى طريقها هذا « الجسم » الذى قذفت به بعيداً . . ذلك أنهما شاهدا رجلا يحاذى سور الكازينو ويشد مركباً مطوى الشراع بحبل ملفوف حول منكبيه ، وهو يلقى بنفسه إلى الأمام شادًّا على عضلاته بكل قوة وإصرار والمركب تزحف أبطأ من سلحفاة فوق ماء راكد وفى هواء ميت . وظل الرجل فى عمله الشاق المضنى حتى حاذى مجلسهما . وبالذروة التناقض المرير بين الجالسين فى الكازينو يثرثران عن اللامعقول وأمل الرجل اغتصاب الفتاة والحصول على قصر ويخت يكفيانه شر المطاردة — الناعمه — للرزق ، وهذا الشاب الغليظ القسمات العارى الرأس الحافى القدمين الذى يرتدى جلباباً لا لون له يكشف عن أعلى الصدر وينحسر عن ساقين بارزتى العروق من الحزق وقد جحظت عيناه وتصلب شدقاه . هو فى العشرين من عمره ، أى أنه فى « ربيع » العمر بتعبير تقليدى ، ولكنه فى رائحته الملبدة بالعرق والتراب لا يبرز معنى الربيع بقدرما يبرز معنى « النضال الأليم » الذى أرغم الجالسين فى الكازينو يراقبانه خطوة خطوة « حتى أرهقتهما المشاركة . . وتبادلا نظرة ، ثم ابتسما فى رثاء وأشعلا سيجارتين » . وربما كانت نظرة أدهم قد حملت معنى اللامبالاة ، ولكن نظرة نادرة — فيما يبدو — قد حملت النقيض . . حملت هذا « المعنى » الذى تساءل بشأنه أهل العوامة ، من

أين جاءت به ، أو كيف عثرت عليه . فهذا المعنى للنضال الإنسانى الأليم قد تاه عن أهل العوامة فى زحمة « الذهول » الذى يلف حياتهم اليومية ،صباحاً فى مطاردة الرزق ، ومساء فى مطاردة المطلق ، وصباحاً ومساء فى مطاردة الخوف . وإذا كانوا قد أجابوا يوماً أنهم لطولما خافوا كل شىء أصبحوا لا يخافون أى شىء ، وأن الدولة مشغولة عن إزعاجهم بالبناء ، والمخبرون — لذلك ! — « يراقبون المفيقين لا المساطيل » فإن القوة التى تسخر أنيس زكى فى خياله للاشىء « أقوى » من القوى التى تسخره لأشياء . هكذا « كان » قبل أن يقع الحادث الفظيع فى جوف الصحراء ، كالمشهد الذى اقتحم جلسة نادرة وأدهم فى الكازينو ، وكأنه نقطة نوشادر حادة أيقظت الجميع من الغيبوبة ، ولكن موقفهم من الحادث ، من المسئولية عنه بعبارة أدق ، قد اختلف من واحد إلى آخر . قال أحدهم إن العربة — وقد دهمت شيئاً ما فى سرعتها الجنونية — من الممكن أن تكون قتلت حيواناً . وتساءل آخر عما إذا كان التحقيق — فيما لو كان القتيل إنساناً — يؤدى إلى التعرف عليهم . وقال « رجب » بالذات إن إرادتهم « بريئة » ، وإذ نطقت سمارة « ولكن الهرب جريمة » قال فى حدة « لم يكن منها بد وقد أيدها الجميع » . ويظل أنيس سرحاناً ، فالحاكم بأمر الله كان يقتل بلا حساب ومعظم الجرائم تقيد ضد مجهول . . ولكنه فى اليوم التالى « استقبل الطريق مفيقاً لأول مرة ، بباطن بعيد كل البعد عن السلطنة والخيال والضحك » لم يقرأ جريدة منــذ دهر طويل ، ولا يعرف من الأحداث إلا ما تلوكه ألسنة المساطيل فى هذيانها الأبدى ، أما آلام الإفاقة وحوادث السيارات وأحاديث الليل المغلقة فلم يعرف بعد على من تقع مسئولية حلها . وليس من العجيب أن يفيق أنيس فى نفس اليوم الذى يفصل فيه من العمل ، ولكن العجيب أن تبلغ إفاقته الذرى وكأن فصله من المسئولية الصغيرة فى العمل الرتيب يمضى فى موازاة ارتباطه بالمســئولية الكبرى عن « الحادث » الفظيع . الحادث الذى وقع فى اليوم اليتيم الذى قرروا فيه « الخروج » من العــوامة ، فهذا الخروج من الذات إلى رحاب العالم الكبير يعنى الخروج إلى محيط المسئوليات الكبيرة واليقظة الكاملة . . وهذا الخروج يحتمل أخطاء الطريق فى كل خطوة ، فليس هناك صواب خيالى مطلق ولا خطيئة أبدية . ولقد وقع « الحادث » من الناحية الفنية كخطوة إلى « المسئولية » ومعناها وموقف كل طرف

منها . وقد تبلورت على التو ثلاثة مواقف من الحادث فور وقوعه: أنيس يراه من وجهة نظر العدمية موتاً لا يختلف عن الآلاف التى تموت كل يوم بلا سبب ، وسمارة ترى فى الأمر جريمة ارتكبت فى حق إنسان — وقد نشرت الصحف النبأ اليقين — ولا بد من أن ينال المجرم عقابه ، ومسئوليتها أن تبلغ عن الجريمه . والباقون — بدرجات متقاربة — يرون الحادث من وجهة نظرية فردية بالغة التطرف ، فالنجاة بالنفس عندهم أهم من البحث عن مستقبل رجل ميت . وكان من الطبيعى أن يدور الصراع عميقاً ، عنيفاً بين الأطراف الثلاثة: بين أنيس وسمارة ورجب ممثلا للمجموعة التى ترغب فى الهرب بجلدها . وسمارة تعلم قبل أن يذكروها بذلك أن ثمة وشائج تربطها بالعوامة ، وبرجب على وجه الخصوص ، ولذلك فالصراع فى أعماقها هو صراع مزدوج ثقيل الوطأة: بين ارتباطها الواقعى الملموس بهذه المجموعة من الأصدقاء الذين رحبوا بها ولم يرغموها على المجىء . والتزامها المجرد إزاء ذلك الإنسان الذى لا يربطها به شىء سوى الإنسانية . فإذا قيل لها إننا جميعاً صائرون إلى الموت استأنفت بأن هناك موتاً أفظع « يدركك وأنت حى » كهذا الموت الذى تعانيه فى ترددها المرير بين الانحياز للأصدقاء والصمت على جريمتهم أو الانحياز للإنسان المجهول والتبليغ عنها . ولكن ظل أنيس يسقط بينها وبين نفسها ، لقد فقد كل شىء بفقده الوظيفة هذا الصباح ، غير أنه إذا كان قد فقد العالم كله فقد ربح نفسه هذا الصباح أيضاً الذى استقبله مبكراً على غير العادة مفيقاً إلى الدرجة القصوى للإنسان الطبيعى . لذلك يتوتر « الحادث » فى أعماق سمارة توتراً عنيفاً حين يرميها بالقول « سمارة فتاة ذات مبادئ ، ولكنها أيضاً امرأة ذات قلب » فينظر إليه الآخرون باستياء واضح ، فيمضى قائلا « نحن مدينون بالحب » على صمتها ، مشيراً إلى العلاقة النامية بينها وبين رجب ، فهذا الحب — يقول أنيس — « أنقذنا من حكم المبادئ » فأجهشت سمارة ببكاء عنيف كأعصار اجتاح حياتها ، وهوى رجب بكل قوته على وجه أنيس . وبلغت المأساة — وحلها — الذروة فى البناء الروائى . فقد حسمت هذه الضربة المفاجئة العنيفة موقف أنيس من ناحية ، وسمارة من ناحية أخرى . كانت إعلاناً واضحاً عن موقف رجب ومن يمثلهم ، كما كانت إيذاناً « بتحديد » موقف أنيس « وحسم » موقف سماره . فقد فاجأهم جميعاً أن تنتهى الأمور إلى هذا الحد المؤسف ، لم يكن أحد يتصور أن تمتد يد

أحدهم على الآخر وبخاصة أن يكون أنيس ، ولكن مفاجأتهم الكبرى كانت كامنة في اللهجة الهادئة الغريبة التي اجتاحت أنيس وهو يرفض ترضيتهم أو مصالحة رجب أو استدعاء طبيب يمنع النزيف السائل على الخد . . فقد سكت أنيس لحظات قال بعدها « كل شيء يهون إلا . . » وازدرد ريقه ثم استطرد « إلا جريمة القتل » . لم يبد للوهلة الأولى أن أحداً منهم فهم شيئاً ، وظنوه يهذى بعارض الكلام، ولكنه كان يعنى كل حرف جاء في عبارته التي قالها على دفعتين فكررها ثانية مرة واحدة لا تحتمل اللبس أو الغموض « إن العدالة يجب أن تتحقق . . أعنى قتل الرجل المجهول » . هكذا راح يجيب بين لحظة وأخرى على كل سؤال تصور صاحبه أن أنيس فقد قواه العقلية نتيجة الفصل من الوظيفة أو ضربة رجب . . فأين هذا الذى يقول « يجب أن تأخذ العدالة مجراها . . يجب الإبلاغ عن الجريمة فوراً » من ذلك الذى كان ينظر إلى ما حدث نظرته العدمية التي تقبل كل شيء على علاته ما دام الموت هو قدر الأحياء جميعاً سواء تم في جوف الصحراء تحت عجلات سيارة أو تم على فراش من الحرير والذهب الخالص . ثمة انقلاب حقيقي يقع في حياة أنيس إبان هذه اللحظات البطيئة كأن ثوانيها دهور . وأخبرهم أنه سيذهب بنفسه إلى نقطة البوليس لينال كلٌ جزاءه . حينئذ انقلب رجب وحشاً مجنوناً صارخاً بأنه إذا لم يكن من تهمة القتل بد فلتكن جريمة قتل حقيقية . وانقض على أنيس يهم بافتراسه. ولكن أنيس يقول بإصرار « لن أتراجع أبداً » . والتفتت الأنظار إلى سماره لتتدخل ، إذ كانت البادئة فيما آلت إليه الأمور من تدهور . غير أنه كفاها عناء المزيد من الانقسام على النفس وأقسم ألا يتراجع . ولمعت سكين المطبخ بين يدى رجب تزيد اللهب لهيباً ، ولكن الغشاوة كانت قد زالت نهائياً عن عيني أنيس ، أزالتها سمارة بالتدريج دون أن تدرى وأزالها الحادث بكل ما يرمز إليه من فظاعة المسئولية وواقعيتها نياماً كنا أو مفيقين ، وأزالها الروتين القاضى عليه بالموت جوعاً . وحين تزول الغشاوة عن عيني نائم ، يملأ عينيه بالمشهد الماثل ويعوض عن غيبوبته الطويلة تعويضاً مضاعفاً، فالضراوة والعنف اللذان يسمان سلوك أنيس فور يقظته المفاجئة — فنياً — هما حصيلة الخدر الطويل الذى عاش حياته تحت وطأته ، وعند ما أتيح له أن يرى النور لم يعنه شيء إلا أن يقبض بيد من حديد على كل دقيقة في العمر ، فلكل شيء معنى ، ولا شيء

هناك عبث كما قال عمر الحمزاوى فى نهاية الشحاذ . وإذا سألنا أنيس — على لسان سماره — ماذا دفعه مرة واحدة إلى هذا الموقف ، أجاب إجابة شافية تجمع شتات « الثرثرة » المبعثرة هنا وهناك فى قول موجز « أردت أن أجرب قول ما يجب قوله » . كانت سمارة هى الشخصية الوحيدة التى بقيت فى العوامة بعد أن ذهب الآخرون فى ركاب رجب . كانت تريد أن تمتحن موقفها هى بسؤاله ، فلما أجاب انحصر الصراع بينهما ، هادئاً فى الظاهر ، عنيفاً فى الباطن تغلى تناقضاته التى صاغها الفنان فى هاتين الشخصيتين : أنيس بما يمثله من « سياق تاريخى » وسماره بما تمثله من « فكرة الثورة » والجيل الذى تنتمى إليه . ويلعب الفنان فى خاتمة الرواية لعبة فنية بارعة بمزيد من محاصرة التاريخ والثورة فى صراعهما الذى لا ينتهى من أجل التقدم وحضارة الإنسان . إن الكاتب يومىء لنا بحب خاف عن العيون يكنه أنيس لسمارة ، فلا مفر من أن يحتدم التناقض بينه وبين رجب. ولكن لا الغضب ولا الغيرة وحدهما السبب فيما وقع لأنه « خطر لى بعد ذلك أن أقول ما يجب قوله ، أن أقف موقفاً جاداً لأمتحن أثره ، فوقع زلزال لاندرى شيئاً عن عواقبه » . . وقد تلقف الفنان مشروع المسرحية القديم الذى كانت سماره قد أعدته بعد وقت قصير من تعرفها على أهل العوامة ، فاستعاده فى ذهن أنيس ليعابثها قائلا ألا تتوهم بأن إحدى شخصياتها — يعنى نفسه — قد تطورت إلى النقيض بتأثير كلامها معه أو بدافع مع حدة التجربة « فأوقعك فى نهاية مفتعلة » وهو دفاع فنى غير مباشر من الكاتب عن هذه النهاية التى يختتم بها الرواية فعلا ، وهى ليست افتعالا كما رأينا، وإنما هى حيلة فنية كشف فيها الغطاء عن زجاجة انفجرت على التو نتيجة تفاعلات معقدة ظلت بداخلها أمداً طويلا ويعترف أنيس بحبه لسمارة ، ولكن هذه النهاية — للمسرحية — لا تقل سخفاً عن النهاية الأولى . . فيضرب الفنان هذين العصفورين « التطور إلى النقيض وتبادل الحب » بحجر واحد ، أن يقول أنيس ما كان واجباً على سمارة أن تقوله فينتصر أنيس وتنهزم سمارة، ينتصر السياق التاريخى وتنهزم الثورة . أو هذا الجيل الذى تنتمى إليه سمارة ، فقد ضمر رمزها وأضحت تمثيلا قريب المنال للثورة فى لحظات ترددها ونكوصها ،سواء فى اقترابها من رجب أو فى ذبذبة موقفها تجاه المسئولية عن الحادث . ولقد اعترف كلاهما بهذه الهزيمة أنيس واجهها بصراحة ضارية « حتى أنت

انهزمت » وهى أيضاً صارحته بنفس المستوى من الصراحة الضارية « كان الموقف فوق طاقتى فانهزمت » فالوشائج العاطفية التى ربطتها حينا برجب بكل ما تمثله من ركوب الطبقة الجديدة للتيار الثورى و « العبث » الذى يعترضها أحياناً فى أويقات الراحة . . كل ذلك وغيرها من ارتباطها « الفكرى » بالثورة لا يبعد لدى أنيس أن تجد سمارة التطور الضرورى فى « المسرحية » فى تطور البطلة إلى الوراء. ومن جانبها تزيد هذه الخاتمة الحزينة شرحاً بلعبة الساقية فى لونا بارك التى تدور بركابها من أسفل إلى أعلى ومن أعلى إلى أسفل وهى ترى أننا « من الركاب الهابطين ». ولكن أملها يتعلق « بالعقل والإرادة » فيسألها أنيس بكلمة واحدة « . . والهزيمة ؟ » فتجيب « من الركاب الهابطين من جاوز نفسه وحتى من أهلكها » وهى تستعير بذلك صورة الفداء من التفكير المسيحى الذى يرى « الصليب » جسراً إلى الحياة الأبدية . أى أنها وإن جسدت لحظة الهزيمة فى مسار الثورة فإنها ليست إلا « لحظة » ممكنة التجاوز فى السياق التاريخى العظيم الذى أوجزه أنيس فى بضع كلمات وضع بها نجيب محفوظ اللمسة الأخيرة فى أكمل رواياته وأعمقها وأكثرها ثورية على الإطلاق . قال أنيس فى أروع قصائده التى تخلت عن الغيبوبة تخلياً نهائياً :

« — أصل المتاعب مهارة قرد !

— تعلم كيف يسير على قدمين فحرر يديه .

— وهبط من جنة القرود فوق الأشجار إلى أرض الغابة .

— وقالوا له عد إلى الأشجار وإلا أطبقت عليك الوحوش .

— فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد وتقدم فى حذر وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له » .

وهى كلمات لا تنفى الهزيمة ولا ترسم الطريق إلى النصر ، ولكنها تتجاوز السؤال والجواب فى رحلة صابر الرحيمى وعمر الحمزاوى ، تتجاوز بشكل خاص المشهد الحضارى الذى حلم به عمر كتفسير للمطلق ، تتجاوزه إلى السياق اللانهائى للتاريخ المتدفق الذى عرف فيه القرد أن وحوشاً سوف تطبق عليه ولكنه حمل سلاحه فى يده ومضى إلى الأمام . وليس رجب وطبقته الجديدة التى أطبقت على الثورة المصرية بمخالب من حرير إلا إحدى لحظات الهزيمة فى حياة إلهام وجيلها

وحضارتها ، هى لحظة « الانتقال » من عصر إلى آخر من عصور هذه الحضارة لم تسمح له الوحوش إلا بأن يكون عصر الهزيمة . و « ثرثرة فوق النيل » لذلك هى أعظم إشارات النبوءة فى أدبنا الحديث ، إلى ما كان ، وما سيكون .

* * *

إذا كانت الثرثرة قد تراوحت بين الرمز والمباشرة ، بحيث أن بعض النقاد قد توصلوا إلى حقيقتها الباطنة فى وقت مبكر[1] بينما ظنها البعض الآخر مجرد ثرثرة لا قيمة لها[2] فإن « ميرامار » جاءت كما لو أن الفنان قد آثر أن يرفع الغطاء عن المرجل الذى يغلى ويكشف الستار السحرى عن مشاهد المسرحية الواقعية ويفض الغلاف عن صفحات الكتاب . هكذا جاءت « ميرامار » أقل شمولا وأكثر مباشرة ، تلتقى مع الثرثرة فى الكثير وتختلف عنها فى الكثير . تلتقى معها أساساً فى اتخاذ مرحلة الانتقال الدامية محوراً فنيا ، وبالتالى يصبح « البنسيون » شبيهاً لما ترمز إليه العوامة. وتلتقى معها فى السياق التاريخى المتدفق والثورة المهزومة . ولكنها تختلف مع الثرثرة فى الأبنية الفنية للشخصيات والأحداث والمواقف . فالتاريخ هنا لا تتولى أمره ذاكرة لاشعورية مجردة تتسع لما فى لزمان والمكان وما هو خارج الزمان والمكان. وإنما تتولى أمر التاريخ شخصية أصيلة واقعية لعامر وجدى الصحفى الوفدى القديم . وكذلك الثورة لا تتجسد فى رمز مجرد كإلهام أو أقل تجريداً كسمارة . وإنما يلجأ الفنان إلى الثورة مباشرة بغير لف أو دوران فى شخص أحد ممثليها ، عضو الاتحاد الاشتراكى . وتختلف ميرامار عن الثرثرة أخيراً فى أنه إذا كان الفنان قد أحاط الشخصية الرئيسية فى الثرثرة بمجموعة من الشخصيات الثانوية مبتعداً بذلك عن « وحدة البطل » فى الروايات السابقة ، فإنه فى ميرامار يخطو خطوة أبعد حين يرفع معظم الشخصيات إلى المرتبة الرئيسية ، فلا يعود هناك «بطل فرد» يجسم الأزمة كما هو الحال فى الطريق والشحاذ حيث تتحول بقية الشخصيات إلى شعيرات دموية تمده بالحياة ومرايا تعكس مختلف الأوضاع لوجهه الثورى المأزوم . ولا تعود هناك شخصية رئيسية تمتص الأزمة بكاملها حقاً ، ولكن من حولها شخصيات

---

(١) راجع لطفى الخولى فى الأهرام ١٩٦٦/٣/١١ وأمير إسكندر فى الجمهورية ١٩٦٦/٦/١٦ .

(٢) راجع لجلال العشرى فى « الفكر المعاصر » — العدد ١٥ - مايو ١٩٦٦

أخرى مستقلة عنها متكاملة معها ، تسهم بدورها فى تحديد معالم الأزمة . ويصبح عامر وجدى وحسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى فى ميرامار « شخصيات رئيسية » كاملة السمات والخصائص . أما « زهره » و « ماريانا » فهما الشخصيتان الثانويتان الوحيدتان، وهما إلى جانب دورهما الذاتى المستقل، يقومان بدور رمزى بالغ الأهمية . ومعنى ذلك أن « ميرامار » لا تمثل عودة إلى الوراء من الناحية الفنية ، فاسمها لا يقترب فى كثير أو قليل من الأسماء « المكانية » فى أدب نجيب محفوظ كزقاق المدق وخان الخليلى ، وواقعيتها لا تقترب من أعمال تلك المرحلة القديمة ، على غير ما يبدو لبعض النقاد [١] فالشخصيات هنا نمطية حقًا ، ولكنها مجردة أيضاً ، فهى ليست مستهدفة لذاتها، ولكنها موظفة توظيفاً فكريًّا محدداً . . لكل شخصية « وجهة نظر » تعبر — فى رأى الكاتب — تعبيراً شاملا عن موقف شريحة اجتماعية إزاء الثورة . فالرواية من هذه الزاوية لا تخرج عن الإطار الفكرى لروايات المرحلة الجديدة ، بل إن وجوهاً أساسية تعرفنا عليها فيما سبق من أعمال هذه المرحلة تطالعنا من جديد فى ميرامار . هى رواية (نظرية) إن جاز التعبير عن ذلك العالم الذى شاهدناه مثلا فى « أولاد حارتنا » تحت الأقنعة ؛ أما فى ميرامار فقد خلعها تماماً وأضحى كل شىء سافراً. ولكن « التصميم » الروائى هو فى جوهره بناء نظرى هنا وهناك ، لا يقصد إلى تشريح الشخصية الإنسانية أو تحليل الموقف الإنسانى أو اكتشاف ما وراء الحدث ، وإنما يقصد أولا وأخيراً إلى تقديم نظرية فكرية فى خريطة الثورة المصرية . وكما أن الطريق ليست رواية « بوليسية نفسية » فإن ميرامار ليست رواية « بوليسية اجتماعية أو تاريخية » فالحدث الذى تلهث وراءه الأنفاس — جريمة صابر أو انتحار سرحان — لا يستمد أهميته من المادة الجاذبة لمتابعة القراءة والتى نسميها خدعة التشويق ، وإنما هو يجسد ذروة التوتر الذى تعانيه وجهات النظر المعروضة للبحث من خلال الشخصيات « النمطية » الرامزة إليها .

هذه الشخصيات يضمها زمان واحد ، وأزمنة متعددة فى وقت معاً . . فإذا كان الزمان الداخلى للشخصية هو عنصر الحركة السائدة على تكوين صابر وعمر

(١) راجع لصبرى حافظ مقاله « ميرامار : تراجيديا السقوط والضياع » بالمجلة — يونيو ١٩٦٧ .

وأنيس، فإن الزمان الداخلى والخارجى معاً يسيطران فى تلقائية وعمد ، فى المونولوج والديالوج، على بناء الشخصيات الأربعة الرئيسية فى ميرامار. ولذلك فالمكان فى ميرامار — وهو البنسيون — نوع من الزمان ، وكلاهما تعبير مباشر عن مرحلة الانتقال فى تاريخنا الحديث . والشخصيات الأربعة تعبيرات متباينة عن تطور الانتماء المصرى من مرحلة الأزمة إلى مرحلة الهزيمة. فهناك انفصال حقاً بين هذه الشخصيات وبالتالى بين أيديولوجياتها ، ولكن اتصالها عن طريق البنسيون ومن فيه — ماريانا أو زهرة — يجعل منها شخصيات تتكامل مع بعضها البعض تكاملا يمنح الصورة النهائية اتساعاً وشمولا وعمقاً . ومن هنا كان تقسيم الرواية إلى أربعة أجزاء تبدأ بعامر وجدى وتنتهى به تقسيماً يتلاءم تلاؤماً فنياً صحيحاً مع الفكرة — المحور فى الرواية . وهى أن المجتمع المصرى فى مرحلة انتقاله العنيف من النظام الرجعى القديم إلى النظام الثورى الجديد قدِّر له أن يحمل على أرض واحدة القديم والجديد جنباً إلى جنب . ولكن هذا المجتمع — بحصيلة تاريخية عاتية — لم يستطع الوصول إلى الصيغة القادرة على تطويره فى حدود الأرض المشتركة بين قديمه وجديده . ولذلك باءت « التجربة » بالهزيمة المريرة التى أوجزها انتحار سرحان البحيرى إيجازاً دامياً . لقد أشار نجيب محفوظ إلى الرؤية التقليدية لمعنى الطريق الثورى التى قضت على صابر وعمر ، كما أشار إلى جذور الهزيمة الحضارية فى سنوات الدعارة والجريمة « الطريق » والسياق التاريخى المتدفق بالذل والعار « ثرثرة » . . ولكنه فى « ميرامار » ، يختط لنفسه طريقاً بلغت فيه المباشرة درجتها القصوى ، إذ يقوم بحركة تعرية كاملة كتلك التى قام بها فى « أولاد حارتنا » ولكنها هنا تأنف من كل إيماءة حيية أو رمز حائر . . وقد تعرض البناء الفنى للرواية تبعاً لذلك لأنواء التقريرية ومتاعب السفور . وتمكن فى أحيان قليلة من الاحتفاظ بتوازنه كما نلاحظ على بناء شخصية « عامر وجدى » أو « منصور باهى » ولم يستطع الاحتفاظ بهذا التوازن فى بقية الشخصيات . والتوازن فى بناء الشخصية يمس التوازن العام فى البناء الروائى ، لأن القصة تخلو من حدث متطور أو مواقف متأزمة . وهى لذلك تختلف فى الكثير عن الرباعيات المعروفة فى الأدب المصرى ، كرباعية « الرجل الذى فقد ظله » « لفتحى غانم » ، أو « الظلال فى الجانب الآخر » « لمحمود دياب » أو « لعنة الجسد » لصوفى عبد الله ، كما تختلف فى الكثير عن رباعية الإسكندرية

المشهورة للروائى الإنجليزى لورنس داريل . وإنما أستطيع القول بأن نجيب محفوظ قد تأثر إلى حد ما — وفى حدود الأعباء الفكرية الملقاة على روايته — بقصة الكاتب الأمريكى وليم فوكنر « الصخب والعنف » . فهذه القصة كما يصفها سارتر بحق — « لا تتكشف ولكننا نكتشفها وراء كل كلمة كوجود حاد وقح تتغير درجة كثافته وفقاً لكل حالة » ومن الناحية الفنية فإن المونولوج عند فوكنر يذكر الإنسان برحلة طائرة مليئة بالمطبات الهوائية ، فى كل مطب نجد البطل لاشعوريا « يسقط فى الماضى » ويقوم ليسقط مرة أخرى . هكذا يكون من الخطأ الاعتقاد بأن الحاضر عند ما يصبح ماضياً يصير أقرب ذكرى إلينا . وإذا كان الخلاص عند بروست يكمن فى الارتداء الكامل للماضى ، فإن الماضى عند فوكنر لا يضيع أبداً . إن يأسه لذلك نتيجة أنه يرى المستقبل مغلقاً ، فكل ما نراه ونخبره يدفعنا لأن نقول « هذا لا يمكن أن يدوم »[1].

هذا المعنى المزدوج للزمن يتطلب من نجيب محفوظ أن يختار أطول شخصياته عمراً — عامر وجدى — كمرآة سحرية ترسبت تحت سطحها الأملس صور الماضى البعيد . تنقل فى شبابه بين الأحزاب الوطنية المختلفة ثم استقر كاتباً صحفيًّا بارزاً من كتاب الوفد . كره الإخوان المسلمين ولم يفهم الشيوعيين . لم يكن حزبيًّا بالمعنى الحرفى للكلمة فلما جاءت الثورة رحب بها من قلبه لأنها حلت له قضية شخصية ، فالوفد لم يستطع أن يحل له مشكلة الولاء لمصر وللزعماء الذين تخلفوا عنها فى وقت واحد . ولكن الثورة بدورها لها جيلها ، وهو يشعر بأبوته الروحية لهذا الجيل ويشعر لنفس السبب بالغبن والجحود فلا كلمة وداع يعتكف على أثرها فى أحضان الشيخوخة لأنه يبدو ألا كرامة لإنسان « إن لم يكن لاعب كرة » . وأبوة عامر وجدى لهذه الثورة هى المعادل الموضوعى لحرمانه من الأطفال ، فضلا عن الزواج ، كاستقلاله التنظيمى عن الأحزاب . فهو يفرق بين عزوبيته الواقعية والفكرية ، وبين عقم ماريانا صاحبة البنسيون التى تزوجت مرتين ولم تنجب ، مشيراً بذلك إلى ما تمثله من قيم هى وبنسيونها . فقد تزوجت فى المرة الأولى من ضابط إنجليزى قتل بيد طالب مصرى فى مظاهرات ثورة ١٩١٩ ولم تهرب أثناء الحرب إلى بلدها بل

---

(١) يمكن متابعة هذه الفكرة عن الزمن فى رواية فوكنر بمقالة سارتر المترجمة للعربية بمجلة الكاتب فبراير ١٩٦٤ .

فتحت البنسيون على مصراعيه أمام ضباط الإمبراطورية . هى إذن البقية الباقية من ذكريات الاستغلال الاستعمارى لهذا البلد الكريم ، الذى ما يزال تخلفه يمنح البعض مكاناً على أرضه . وتكتمل لعامر وجدى بعض صفات كمال عبد الجواد عندما يردد أننا إذا تحسسنا موضعنا فى العالم لن يصيبنا إلا الدوار ، فمنذا الذى يستطيع أن يقول بملء الفم أنه عرف الإيمان . وفى مواجهة عامر وجدى يضع الفنان شخصية ثانوية من بقايا المجتمع القديم ، طلبه مرزوق من كبار الأعيان ووكيل الوزارة السابق، الذى يرى فى سعد زغلول سبباً بعيداً عن العيون فيما وصلت إليه الأمور من إثارة الإحن بين الناس والتطاول على الملك وتسلق الجماهير « رمى فى الأرض ببذرة خبيثة ، ما زالت تنمو وتتضخم كسرطان لاعلاج له حتى قضى علينا » ، وأكبر خطأ ارتكبته أمريكا فى حق البشرية — يقول طلبه — أنها ترددت فى الاستيلاء على العالم وكانت وحدها تملك القنبلة الذرية . هذا هو الرجل الذى جمع فى قلبه بين الرسول والمندوب السامى ، لذلك يرى أن الثورة لم تصنع شيئا إلا أنها سلبت البعض أموالهم وسلبت الجميع حريتهم . وهنا يبرز دور عامر وجدى — شاهد الزمن فى الرواية كعم عبده بواب العوامة — فيقول ساخراً « إنك تتكلم عن حرية بالية ، وحتى هذه لم تحظ باحترامكم أيام سطوتكم » . ويبرز هذا الدور أكثر فأكثر حين يخلع أبوته على « زهرة» هذه القروية الناضجة الأنوثة التى تمردت على القرية وجاءت إلى المدينة بحثاً عن حياة أفضل ، فاختارت العمل فى هذا البنسيون وكانت تأتى إليه من قبل مع أبيها وهو يحضر للست ماريانا ما تحتاج إليه من زبد وجبن . وتبدو « زهرة » على طول الرواية وقد بعثت فيها شخصية « سنية » فى « عودة الروح » . هذه الفتاة التى تودد إليها الجميع بدرجات متفاوتة لأهداف متباينة، وكاد توفيق الحكيم فى بعض سطوره أن يصرح بأنها تمثل لديه « إيزيس » أو « مصر » أو ما شابه ذلك. و « زهرة » أيضاً يتودد إليها الجميع لأسباب شديدة الاختلاف ، ولكنها ليست رمزاً شاملا لمصر ، وإنما هى أقرب ما تكون إلى إلهام فى الطريق وسمارة فى الثرثرة، تجسد الوجه الثورى الأصيل لمصر . لذلك يتبناها عامر وجدى تبنيا روحياً حقيقياً ، وفى المقابل يراها طلبة مرزوق مجرد فرد من أفراد القطيع فى عزبته وأملاكه القديمة. أما حسنى علام ، هذا الذى ينتمى بسنه إلى جيل الثورة ، وبجذوره إلى الطبقة

المهارة ، فإنه يتمناها إحدى خليلاته . أراد أهلها أن يزوجوها من رجل عجوز فهربت بجلدها من القرية، وهذا أول وجوه الشبه بينها وبين عامر وجدى الذى رموه « بتهمة باطلة فقال أقوام إنى أستحق القتل». وإذا كان سعد زغلول عند طلبة مرزوق أساس البلاء ، فهو عند عامر وجدى قد استمع حقاً إلى نصائح الشيوخ ولكنه غالباً ما اتبع آراء الشباب . ولذلك يرى شبابه مجسداً فى زهرة دون غيرها . وحسنى علام يتمناها لمجرد أنها أجمل من قريبته « الحمقاء التى قررت أن تختار عريسها على ضوء الميثاق » وبالرغم من أن حسنى لم يفقد كل شىء ، إذ تبقت له مائة فدان وقد جاء إلى الإسكندرية بحثاً عن مشروع تجارى ناجح ، إلا أنه يحس فى أعماقه بأنه فقد كل شىء ، ولم يبق له سوى السرعة الجنونية التى يقود بها السيارة، والنساء اللاتى يتعرف عليهن فى الصباح بإحدى دور السينما وينام معهن فترة القيلولة . وهو يعيش حياته فريسة الضياع المرهق والحيرة المدمرة ، فهو يكره طبقته من الأعماق ويكره الثورة من القلب ولا يرى فى كل من يمتدحها إلا منتفعاً أو مرشداً أو خائفاً . وإذا كان طلبة مرزوق قد عبر عن فشله النهائى بخيبة الليلة التى أمضاها مع ماريانا فجاء منظرهما مبكياً ومضحكاً معاً ، فإن حسنى علام يعبر عن ضياعه الأبدى بانطلاقاته الجنسية التى تقوده ذات ليلة إلى قوادة عجوز فلا يجد عندها بضاعة تذكر ولا يجد مناصاً من مضاجعتها رغم دهشتها وقولها « لست مستعدة » إنه يجيبها جواباً ذا مغزى « لا أهمية لذلك ، ولا أهمية لشىء » . وفى بحثه عن المشروع التجارى الناجح يلتقى بأهل البنسيون لعل فيهم من يصلح شريكاً له . وبالرغم من أنه يرى فى سرحان البحيرى « منتفعاً بالثورة » إلا أنه يكتفى بما قاله طلبة مرزوق نقلا عن صديق يعمل معه فى الشركة من أنهم يصفونه هناك بأنه شاب ثورى « وفى هذا الكفاية » . . واستطرد طلبه بأننا نعيش فى غابة يتعارك وحوشها على « أسلابنا » وما تحت بدلة سرحان إلا مجنون بالترف . ولكن « لا ولاء » عند حسنى لشىء منذ أن قذفت به طبقته إلى الماء والقارب يميل به إلى الغرق « سعادة عظمى ألا يكون لك ولاء لشىء . لا ولاء لطبقة أو وطن أو واجب . لا أعرف عن دينى إلا أن الله غفور رحيم » لذلك يتحول ولاؤه الوحيد إلى قوادات الشاطبى واسبورتنج وسيدى جابر ، ويهطل عليه مهرجان الشهوة مع الرعد والمطر والبرق ، وفى جوف

السيارة يهمس للمرأة العارية تماماً مثله « ألا تودين أن تخرجى اللسان للدنيا ومن عليها وأنت فى حماية هذه الغضبة الكونية » . . . وإذا دب فى نفسه الملل سارع إلى القوادة المالطية فى كليوباتره لتدعو له أكبر عدد من بناتها ويمضى سهرة عجيبة معربدة موشاة بأبهج الحماقات التى لم يعرف التاريخ لها مثيلا منذ عهد المغفور له هارون الرشيد . وعند ما يمتنع عليه المرام من زهرة بعد أن تكشف له أنها ليست تاكسياً وإنما عربة ملاكى لسرحان البحيرى ، يكتفى من الرحلة بالإياب وبرفقته العشيقة السابقة لسرحان ، يقيم معها ويشترى الملهى الذى تعمل فيه . ولم تكن معركته مع سرحان وزهرة إلا تجسيداً للمسافة الهائلة بينه وبين الثورة مهما نافق المتحدثين باسمها . كان طلبة مرزوق هو الشخص الوحيد الذى يضمر له حباً واحتراماً ، وكان سرحان عدوه من اليوم الأول ، وهو لا يحب قلاوون الصحافة كما يحلو له أن يصف عامر وجدى . وقد دخل فى نقاش سافر مع سرحان الذى هاجمه يوماً سائلا :

« — خبرنى لم تملك وحدك مائة فدان على حين أن كل ما تملكه أسرتى عشرة فقط ؟

فسألته وأنا أكظم غيظى :

— ولم تملك عشرة على حين لا يملك ملايين من الفلاحين قيراطاً واحداً ! ! » .

ولكن الكاتب فى هذا الحوار كان يضرب عصفورين بحجر واحد ، فالحق أنه إذا كانت ثمة مسافة هائلة بين حسنى والثورة فإن هذا لا يعنى تلقائياً أن ثمة مسافة مماثلة بينه وبين سرحان الذى استبدل الهجوم ذات يوم بهذا الجسر الجديد بينه وبين حسنى :

« — اصرف النظر عن مشروع المقهى وما شاكل ذلك ، إنك ابن ناس ، وعليك أن تختار مشروعاً مناسباً . .

— مثل ماذا ؟

— أنا أقول لك ، مشروع تربية دواجن وعجول مثلا ، إنه يدر ذهباً . .

ثم بعد تفكير قليل :

— ممكن أن تؤجر قطعة أرض فى منطقة سموحة ، وممكن أن أساعدك بمالى

من خبرة وأصدقاء، وربما شاركتك إذا أسعفتني الظروف ». (ذلك هو أول الخيط بين سرحان — الذى تدرج من عضوية هيئة التحرير إلى الاتحاد القومى إلى عضوية لجنة العشرين بالاتحاد الاشتراكى وعضوية مجلس الإدارة — وبين الطبقة الجديدة التى يكتمل قوامها من بقايا الطبقات المنهارة وبعض الفئات من جيل الثورة) . لذلك كان من الطبيعى أن يترك سرحان فكرة الارتباط بزهرة مفضلا الارتباط بمدرستها « علية » التى تسكن مع أسرتها فى الدور « العلوى » من نفس العمارة ، وتملك أسرتها بعض العمارات فى الإسكندرية . كانت زهرة — تأكيداً لما تمثله من قيم ثورية — قد قررت أن « تتعلم » فطلبت من علية أن تعطيها درساً بالأجر ، بين دهشة الجميع وعطف عامر وجدى . وعند ما يتحول سرحان من زهرة إلى علية يهتف حسنى ساخراً شامتا « لتحىَ الثورة ولتحىَ قوانين يوليو » وهو بذلك يفض أغشية الرمز حول شخصيتى زهرة وسرحان .

ونبلغ بذلك حدود المنتصف من البناء الروائى فى ميرامار ، الحدود التى قدم لنا فيها الفنان جيلا كتب عليه « الانفصام — الاضطرارى أو الاختيارى — عن مسار الثورة .. فعامر وجدى وطلبه مرزوق وحسنى علام ، يلتقى ثلاثتهم فى الفعل الماضى سواء كان فعلا ثورياً كما هو الحال مع الأول ، أو فعلا رجعياً كما هو شأن الثانى والثالث . ولكنهم جميعاً لا « ينتمون » إلى الحاضر بعد أن فصلت الشيخوخة بين عامر وجدى والأحداث المحيطة به ، وبعد أن توجه انتماء طلبه مرزوق إلى المنفى فى بلاد تضخ البترول سبقته إليها كريمته ، وبعد أن عثر حسنى علام فى صفية وملهى الجنفواز على قارب النجاة وهو الذى قذفته طبقته إلى الماء والقارب يميل إلى الغرق. بقيت شخصيتان على جانب كبير من الأهمية هما منصور باهى وسرحان البحيرى . وقد تعرفنا على جانب من قصتيهما فى مجموعة العلاقات التى تربطهم بالبنسيون وساكنيه وصاحبته . أما بقية الجوانب فى حياة منصور فيجرنا إليها السياق برحيله من القاهرة إلى الإسكندرية ليعمل مذيعاً بها . وكان رحيله تدبيراً محكماً من أخيه ضابط الأمن الكبير الذى أرغمه على ترك التنظيم السياسى السرى . وهكذا بدأت مأساة منصور منذ خرّت إرادته أمام الأمر الواقع مرموزاً إليه فى شخصية أخيه ، بالبطش والإرهاب . ولكن هذه

الإرادة الكسيرة لها مع صاحبها تاريخ قديم لا ينفصل عن التاريخ الحديث . فقد هزمت الإرادة منصور باهي حين ربط مصيره بحب درية زميلته فى الجامعة ، ثم تبدد هذا المصير هباء عند ما تزوجت من أستاذهما فوزى الذى هداه إلى طريق الثورة الشاملة وتنظيمها السرى . واقترنت هزيمة القلب بهزيمة العقل ، فأصبح « العفن يجرى مع الهواء ولعله يصدر أصلا من ذاتى أنا » . ومن الطبيعى أن يلتقى منصور مع سرحان فى أكثر من نقطة ، وهكذا فهما معاً يمثلان جبهة « الثورة » ضد طلبه مرزوق وحسنى علام . ولكن هذا التحالف لا ينفى صراعاً جوهرياً بين الاثنين ، هو الصراع بين « محدث الاشتراكية » سرحان البحيرى ، الذى عرف الاشتراكية بمعناها «المحلى» وهى ترتقى أعلى مراتب السلطه و بين المناضل منصور الذى عرفها كأحد الطرق المؤدية إلى السجن عبر الدهاليز السرية والمخابئ التى يتحتم على المناضلين الحقيقيين أن يعيشوا فيها أياماً وسنين . ولذلك كان منصور هو « الشاب » الوحيد الذى لم يتهجم على زهرة حبًا حقيقيًا أو اغتصاباً ، وعند ما فشل فى استعادة نفسه مع درية وعرض على زهرة الزواج رفضته .لأن زهرة بباطنها الثورى البرىء ترفض الارتباط بخائن أو متردد أو جبان . وتجربتها مع سرحان من أبرز التجارب الدالة على هذا المعنى ، فحين تكشفت أعماقه عن «حسنين» بداية ونهاية — الذى عثر فى الالتحاق بالجيش على السلم الطبقى الناجع — بعثوره على « الاشتراكية » ويا للمفارقة سلماً طبقياً ناجعاً هى الأخرى ، حين تكشفت فيه على أنياب الطبقة الجديدة الوارثة لأمجاد الطبقات القديمة تحت لافتات براقة ومغرية ، لفظته فى الحال . وكذلك الأمر مع منصور باهى فقد علم أن زملاءه القدامى « قبض عليهم أمس » فما كان منه إلا أن صوب سهام اليأس إلى قلب درية زوجة صديقه وأستاذه فى الجامعة. وأقبل انهيارها انهياراً جديداً له،إذ ارتفع فوزى إلى مستوى الأنبياء ووفر عليهما عناء المداورة ومنح زوجته من خلف الأسوار حريتها . وكانت هذه الحرية هى السجن الجديد لمنصور ، هى نقطة النوشادر العنيفة التى أفاق عليها فرفض الاستمرار ، رفض الهبوط إلى أعماق الجحيم « أن تؤمن وأن تعمل فهذا هو المثل الأعلى ، ألا تؤمن فذاك طريق آخر اسمه الضياع ، أن تؤمن وتعجز عن العمل فهذا هو الجحيم » . وبحاسة داخلية لا ترى اكتشفت زهرة عمق الهوة التى تردى فيها منصور ، فرفضته بحزم . قال لها من قبيل جس النبض :

« — هناك شخص ينغص على صفوى . .

— من هو ؟

— شخص خان دينه !

فحركت يدها مستنكرة :

— وخان صديقه وأستاذه !

واصلت حركتها الاستنكارية فسألتها :

— هل يغفر له الذنب أنه يحب ؟

فقالت مستفظعة :

— حب الخائن نجس مثله » .

والفنان يعطينا صورة مزدوجة لأزمة المنتمى إلى الثورة الأبدية وهزيمته معاً : صورة فوزى الذى يقترب فى الكثير من صورة أحمد شوكت وعثمان خليل والشاب الطويل الأسمر الممسك بيسراه وردة حمراء ، ثم صورة منصور باهى ، المنتمى الذى تخونه تحت إرادته وطأة الإرهاب فيخون رسالته فى ظل أبشع الظروف. ولا تختلف صورة فوزى عن صورة بقية زملائه فى أعمال الكاتب السابقة ، أقرب ما تكون إلى الصورة العامة المجردة والرؤية التقليدية العاجزة عن فهم جدلية الواقع وحيويته بالرغم من الفلسفة الجدلية التى يعتنقها صاحبها . أما صورة منصور باهى فقد نالت من نجيب محفوظ قدراً كبيراً من العناية والفهم وأكاد أقول التعاطف . وكانت المرة الأولى التى يُنزل فيها المنتمى الثورى من ملكوت السموات إلى أرض البشر . ومن خلال ضعف منصور وهزيمته أوضح الفنان جوانب السلب فى «الطريق» الثورى ، و « البناء » الاشتراكى . فبعد أن كان يكتفى فى الماضى بإدانة الرؤية التقليدية لمعنى الطريق ، فإنه هنا يدين هذا « المعنى » للطريق الذى اختطته الثورة لنفسها . وهو المعنى الذى آلت نهايته إلى السقوط والانحدار بالخاتمة الرمزية التى ينتحر فيها سرحان البحيرى بموسى حلاقة قديم . ولكن صورة منصور وصورة فوزى متكاملان ، لأن الكاتب يظل على إدانته للرؤية التقليدية الجامدة ، ثم يضيف إدانته العميقة الدلالة لموضوع الرؤية . وكأنه يقول إن الفعل الثورى المتجسد فى « البناء » لم يسمح بأفعال ثورية موازية له أو متلاقية معه ، وإنما سمح

فقط بردود الأفعال العنيفة ، التى تؤدى بفريق من أصحابها إلى السجن، وبالبعض الآخر إلى الارتداد. والارتداد فى حياة منصور قد بدأ بالتخلى عن تنظيمه الثورى، ولكنه فى استقامته المنطقية قد انتهى بالتخلى عن كل شيء نظيف. وهو لا يعزم على قتل سرحان البحيرى إلا عزماً حلمياً جباناً . فهو ينسى المقص الذى قرر أن يقتله به ويكتفى بأن يضربه وهو ميت . لقد أراد أن يقتل نفسه فى سرحان، أى أن ينتحر ، ولكن الفنان يصل بإرادته المسلوبة إلى أقصى نهاياتها الفاجعة فيحرمه من القدرة على الانتحار أو قتل سرحان . لقد فرّغ منصور من الداخل تفريغاً كاملا ، فلم يعد يرى فى زهرة إلا مرآة للشرف المسلوب والنبى بلا كبرياء. وقد تصور للحظات أن خلاصه مرهون بلحظة شجاعة يقتل فيها سرحان وكل ما يمثله من فواجع ، ولكن الفنان — إمعاناً فى تجسيم الهزيمة — لم يهبه لحظة الارتياح هذه فلم يقتنع القضاء بأنه القاتل بعد أن ثبت انتحار سرحان ثبوتاً لا شك فيه .

أما سرحان فيبدو فى اللوحة البانورامية التى رسمها نجيب محفوظ لمصر الثورة ، أنه الطرف النقيض لحسنى علام الذى يبدأ حديثه عن نفسه بشعار اللامبالاة « فريكيكولا تلمنى » . . . فسرحان يبدأ بشعار التسلق الطبقى الذى عرفناه فى حسنين « بداية ونهاية » وعرفناه بسرعة خاطفة فى حسن « بالسمان والخريف » وهو الشاب الذى ورث عيسى الدباغ فى كل شيء ، فى السياسة والحب ، والتحق بركب الثورة . وعرفناه فى رؤوف علوان باللص والكلاب ، الصحفى الذى باع المبادئ بالفيلا والعربة . وعرفناه فى بقية السلالة من أبناء الطبقة الجديدة « بالشحاذ ثرثرة » . هو إذن أحد أبناء هذه الطبقة ، شعاره « هاى لايف»، ومن ناحية أخرى هو نموذج « الطريق الجديد » للثورة الذى اختطته لنفسها بعيداً عن الرؤية التقليدية . ومن هذه الزاوية فهو يستكمل أزمة الانتماء الثورى التى ألم الفنان — حتى الآن — بجناحيها ، التقليدى والمستحدث ، السرى والمعلن ، المطارد فى السراديب والمتربع على عرش السلطة . فماذا يقول لنا سرحان البحيرى ؟

يقول إنه لا معنى للحياة بغير فيلا وسيارة ويقيم أمداً طويلا مع صفية الراقصة بالجنفواز تنفق عليه عن سعة ولا يستطيع رد جميلها لارتباطاته العائلية والتزاماته التى لا تنتهى بالنسبة لرجل نشأ فى أحضان الفقر. وكانت مقاومته الحقيقية قد انهارت من قبل أن يخطط — هو المشرف على الحسابات — على عمليات التهريب

الضخمة بالاتفاق مع المهندس المختص وسائق اللورى . وهذا هو الوجه الآخر لسرحان الذى يمضى نهاره فى الخطابة والهتاف للاشتراكية . ولقد كان يلقى محاضرة عن السوق السوداء بصورة آلية لأن ذهنه كان شارداً فى ترتيب « العملية » التى سيجنى من ورائها ثمن الفيلا والسيارة وكافة وسائل « الهاى لايف » . ونحن نعلم من السياق أنه كان وفدياً فيما مضى ، إنه كان من أعداء الدولة ، ولكنه اليوم هو « الدولة » على حد تعبيره . ويضع الفنان شخصية رأفت أمين صديق الصبا أمامه وأمامنا ليذكره — كضمير الغائب — بأنه لم يكن وفدياً مخلصاً فكيف أصبح ثورياً اشتراكياً ؟ فإذا أجاب أن للثورة أعمالا لا يسع الأعمى إلا الإقرار بها ، باركه رأفت داخلا فى الجد « خبرنى الآن أين نقضى ليلتنا » . ويشير تطوره بطبيعة الحال إلى أن ثمة طبقة « علينا أن نرثها بطريقة ما » وهى ليست إرثاً نظرياً مجرداً ، ولا إرثاً أيديولوجيا على نحو من الأنحاء ، وإنما هى إرث فى كافة مظاهر الامتياز الطبقى التقليدى . ولذلك فإن إحساسا قوياً استقر فى داخله « وهو ذعرى الغريب من فكرة مصادرة الثروات » . وهو يكره « فكرة » الطبقة التى ينتمى إليها حسنى علام ، ولكنه مفتون بأى شخص منها إذا ساقته الظروف الممتازة إلى صحبته . وعند ما يتعرف على زهرة ويناوش حبها فؤاده فإن حزناً عميقاً بداخله يدفعه إلى القول متحسراً « لو كانت من أسرة » . ولكنه يفصح فى نفس الوقت عما ترمز إليه زهرة بقوله إنها « ممثله الثورة الأولى » وهكذا يصبح طريقه غير طريقها .. فطريقه هو الثروة المنتظرة من مغامره ، حينئذ لا يتوانى فى طرد صفية من حياته وفى لفظ زهرة أيضاً باحثاً بعينى لص عن علية المدرسة التى تسكن بالدور العلوى . وهو يرتاب لذلك فى أن يكون منصور باهى قد صدق الدعاوى التى يقول بها « يا صاحبى إنى بطبعى عدو أعداء الثورة ألا تفهم ؟ وإنى من الموعودين ببركاتها ألا تفهم ؟ » . ولكن لا منصور ولا غيره كان يتصور أن داعية الاشتراكية هو فى نفس الوقت داعية الهاى لايف ، فليثب وثبة موفقة تجعل من زيارته للدنيا رحلة لنا معناها وقيمتها . ولم يكن سرحان — والحق يقال — مهتما اهتماماً حقيقياً بالسياسة رغم نشاطه الموفور فيها . ولكنه كان مهتما اهتماماً جنونياً بأن تتم « العملية » وتنجح الصفقة ويصبح فى غمضة عين — وبحسبه بسيطة — من أثرياء البنوك . لا زهرة العاطفة الوحيدة الصادقة التى خفق بها قلبه ، ولا الاشتراكية التى قفز بها إلى

مجلس الإدارة صباحاً وملهى الجنفواز ليلا، بمستطيعين أن يحولا دون « اختياره » لهذا الطريق إلى الثروة . وهو الطريق المسدود فى « بداية ونهاية » أمام حسنين نموذج البرجوازى الصغير المتسلق قبل الثورة . وهو أيضاً الطريق المسدود فى « ميرامار » بعد الثورة.الطريق المؤدى بالمنتمى إليها هذا النوع من الانتماء إلى الهزيمة الكاملة . وليست العين الأخلاقية اليقظة هى التى سدت الطريق فى وجه سرحان ، وإنما الثغرات التى لا نهاية لها قد أوصدت الباب نهائياً ووقعت «العملية» برمتها فى شباك الأمن وقبض على سائق السيارة المحملة بالبضاعة — تماماً كاقتياد نفيسة إلى القسم من بيت الدعارة فى بداية ونهاية— ولم يعد أمام سرحان البحيرى إلا أن يؤكد من جديد مأساة حسنين ،ذاك ألقى بنفسه فى النيل وهو يميل على كتفيه نجوم الانضواء للنظام ، وهذا مزق شريانه وهو يحمل على كتفيه كافة علامات الانضواء للثورة من عضوية هيئة التحرير إلى عضوية لجنة العشرين بالاتحاد الاشتراكى وبانتحار سرحان البحيرى تؤول الأزمة الضارية إلى هزيمة مضاعفة : فالانتماء التقليدى لم يعد له مكان إلا خلف الأسوار ، أو فى وهاد الخيبة والضياع والارتداد . والانتماء إلى الطريق الجديد كان فى جوهره انتماء إلى طبقة جديدة تنبأ لها نجيب محفوظ — بانتحار سرحان — بهزيمة بعيدة عن النبل والشرف . وهى الهزيمة المنكرة التى آلت إليها الأمور فى عوامة الثرثرة فوق النيل .

وكما اختتم الفنان ثرثرته السابقة بالانتماء التجريدى الأرحب إلى تقدم « الإنسانية » كلها بعد الإخفاق المرير للانتماء المحدد إلى الثورة المصرية .. فإنه كذلك يختتم ميرامار على لسان عامر وجدى — لسان التاريخ الذى نطق به أنيس فى خاتمة الثرثرة — وهو الرجل الذى اكتشف فى النهاية أنه وحيد مع زهرة ، كوحدة أنيس مع سمارة . ومثل سمارة فى لحظات انسحاقها تحت حوافر قوى القهر كانت زهرة « تعلوها مظاهر الحزن والانكسار حتى خيل إلى أنها ضؤلت واحدودبت » هكذا قال عامر . وببصيرة الأنبياء يحطم نجيب محفوظ كافة الوشائج بين زهرة وماريانا فتطردها القوادة الأجنبية العجوز ويتم الانفصال العظيم بينهما ، فإذا سألها عامر وجدى بروح الأب المهزوم فى هزيمتها :

« — ماذا أعددت للمستقبل ؟

قالت وهى ترنو إلى الأرض ما تزال :

— كالماضى تماماً حتى أحقق ما أريد . . » .

ويومئ الفنان بأن حرث الأرض على هذا النحو الفاجع فى الثرثرة وميرامار قد أوضح لديه بما لا يقبل الشك أن المعضلة الأساسية هى وجود المنتمى الحقيقى إلى الثورة الحقيقية ، المنتمى المنزه عن أدران الرؤية التقليدية ومهاوى الارتداد والتسلق. ويخاطب زهرة — من بين شفتى عامر —« وستظل غايتك المنشودة هى العثور على الحلال . . وستجدين حتماً ابن الحلال الجدير بك . . . إنه موجود الآن فى مكان ما ولعله يتحين اللحظة السعيدة المناسبة » . ويباشر لها القول فى كلمات صريحة أكثر وضوحاً وجلاء « إن وقتك لم يضع سدى ، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود » .

ويختتم عامر وجدى تراجيديا الهزيمة بآيات من سورة الرحمن — هو المتهم فى إيمانه — فلعلها ، ككلمات أنيس الأخيرة ، تضىء طريق الأمل وسط الظلمة الشاملة . ولكنـــه الأمل الإنسانى العام والمجرد الذى يتجاوز ما هو خاص ومحدد ، فالهزيمة المحددة التى تعنينا ليست شيئاً — فى رأى الكاتب — إذا قيست بآمال لا نهائية للسماء والأرض . بل هو ينهى الرواية قبيل رأس السنة الجديدة بساعات مؤملا أن يحمل العام الجديد فى طياته وجهاً جديداً .

ولكن الوجه الجديد الذى طالعنا به نجيب محفوظ بعد ميرامار ، لم يكن إلا تلخيصاً عميقاً لرحلة الهزيمة التى بدأها عام ١٩٥٩ بمدينته الفاضلة « أولاد حارتنا » وانتهت عام ١٩٦٧ بمدينته الجهنمية « تحت المظلة » . . فنى هذه القصة القصيرة العظيمة أودع نجيب محفوظ كلمته الأخيرة فى كل شىء ، فى التاريخ والحضارة والثورة . وكما أن أقصوصة « زعبلاوى » كانت نقطة البداية فى أزمة الإنسان الغائب عن الوعى الصحيح ، المريض مرضاً ليس له من علاج تقليدى عند الأطباء أو المشايخ ، وإنما عند ذلك الحاضر الغائب المسمى زعبلاوى ، فإن قصة « صوت مزعج » كانت نقطة الوسط التى أومأت بالفرق الهائل بين النضال الأليم الذى يعانيه الإنسان العادى فى بلادنا مقابل العناء العقيم الذى تعانيه الصفوة تحت رايات مزيفة . وجاءت قصة « تحت المظلة » نقطة الختام الدامية للمهزلة المؤسية أو المأساة الهازلة التى انتهت إليها الرحلة . وفى هذه القصة حاول الكاتب

أن يجسم الفوضى المخيفة والمناخ الدموى الذى يعيشه عالمنا المعاصر فى كافة مستوياته التى تبدأ من الشرطى الذى لا يبالى إلا بأن يجعل من هذه الفوضى نظاماً ومن دماء الرؤوس المقطوعة قانوناً إلى الشرطى الذى يشعر بأن المظليين تجاوزوا حدودهم فسموا الأشياء بأسمائها وقالوا إن هذه فوضى وذاك جنون وتلك مذابح ، فلم يكن منه إلا أن يؤدى واجبه–مضطرًا !– فينظم الفوضى ويعقل الجنون ويقنن المذبحة ، ويصوب رصاص بندقيته إلى الصدور لتنزف والرقاب لتتساقط ، أى ليزيد الفوضى فوضى والجنون جنوناً والمذبحة دماً . .ولكن إذا أقبل أحد من جديد ليقف تحت المظلة ، عليه أن ينتظر الأوتوبيس أو يتقى البلل ، وعليه أن يتحاشى ما استطاع تلك الجرثومة الخفية التى تغرق عينيه فى التأمل أو تفتحهما على الدهشة.

ومن المفيد القول بأن نجيب محفوظ لم يكتب فى « تحت المظلة » عملا من أعمال اللامعقول ، فتجريد الوجود عند كتاب اللامعقول هو إخلاء المسكن من زخارف الأثاث وتفاصيل البشر والنظر إليه بموضوعية المعمل ، وهى الموضوعية القائلة بأن لا قيمة للمسكن فى ذاته ولا فى ساكنيه ، لا قيمة على الإطلاق . أما كاتبنا فبالرغم من كل ما يبدو على قصته من لامعقوليه مفرطة فإنها ليست اللامعقولية التى ترادف العبث ، وإنما هى تشيع تلك الرائحة النفاذة لما أسميه بالفوضى المخيفة والمناخ الدموى ، ذلك الشيء النقيض للمدينة الفاضلة . فبينما كان أنبياء المدينة الفاضلة من أكثر الناس « تنظيماً » لها وتجسيداً « لمثلها العليا » ، فإن نجيب محفوظ يقدم لنا « المدينة الجهنمية » التى صار إليها عالمنا بدءاً من أكثر مستوياته تقدماً وانتهاء بأكثرها تخلفاً دون ما استثناء . إن مدينة نجيب محفوظ الجديدة هى نقيض حارته القديمة ، فقد كانت هذه مدينة فاضلة حقًا بالرغم من كل الصراعات والتمزقات التى عانت منها ، كان « العلم » هو الأمل الخافق بين أضلع الفنان وصدره . غير أنه بعد عشر سنوات يأتى ليقول إن الحارة أصبحت مدينة حقًا ، ولكنها مدينة جهنمية فوضاها نظام وجنونها عقل ومذابحها سلام . ومدينة نجيب محفوظ الجديدة ، كحارته القديمة لها وجهان : الوجه الإنسانى العام الذى يقصد به العالم كله ، والوجه المحلى الخاص الذى يعنينا نحن على وجه التحديد ، فهى رؤيا

للعالم وإن شكلت بلادنا جزءاً لا ينفصل عن الأحداث . وإذا لم تكن قصة نجيب محفوظ عملا من أعمال اللامعقول فإن هذا لا ينفي أنها تصرخ بأن عالمنا لامعقول، ولكن « العالم » في رؤيا نجيب محفوظ لا يعني الكون ، ومأساة الإنسان في رؤيا نجيب محفوظ لا تعني إخفاقه الأزلي في كشف سر الأسرار . وإنما عالم نجيب محفوظ هو عالمنا الواقعي المحدود «بأنظمة» ينقصها النظام و« بقوانين» ينقصها القانون . وإذا كان الفنان يقوم بتجريد فانتازي للموقف بإقصاء الشخصية والحدث إقصاء تامًّا ، فلأنه يقتصر على ما يشبه اللوحة التجريدية الموحية ولا أقول الرامزة ، الموحية بتكويناتها وألوانها وخطوطها وغير الرامزة بجزئيات معينة إلى ما يعادلها من تفاصيل الواقع الخارجي . إنها تومىء بسر ولا تعطى علامة . ولأن السر سرنا فالعلانية شرط من شروط المدينة الجهنمية التي يقف بها الشرطي دائماً ، ولكن بلا حراك، حتى إذا تأملت أو دهشت كان مصيرك — أنت الواقف تحت المظلة خوفاً من البلل أو انتظاراً لأوتوبيس — أن تتدحرج رأسك فتوسد الطوار تحت المطر وينطرح جسدك جثة هامدة تحت المظلة (١) .

* * *

هذا هو عالم نجيب محفوظ الجديد ، وكلمته الأخيرة أيضاً . عالم بدايته التخلف الحضاري المرعب وانعدام التقاليد الديموقراطية ، ومآله السقوط والهزيمة والانحدار والانقراض ماديًّا ومعنويًّا . عالم، خاتمته الرئيسية هي السجون وبيوت الدعارة وشكله النهائي القتل والانتحار . لا العلم ولا التصوف بقادرين على إنقاذ السفينة الغارقة لأن ثقوبها أوسع من مادة اللحام وهشاشة بنائها أضعف من مقاومة الماء .

ونجيب محفوظ في عالمه الجديد هو روائي مرحلة الانتقال بحق ، وهي مرحلة محلية وعالمية في آن ، وهو انتقال فكري وحضاري معاً . لذلك كانت شخوصه وأحداثه ومواقفه مزدوجة الوجوه والرموز والأغطية . لا يكتمل لك معرفة الوجه إلا بجانبيه، ولا تكتشف الرمز إلا إذا فضضت العلامتين، ولا تكشف الغطاء إلا إذا خلعت الرداءين . وقد احتاج مثل هذا العالم المزدوج إلى أدوات تعبيرية جديدة تلائم الوضع الفكري والنفسي الجديد ، فكان لا بد من استحداث ذلك « التزامن »

(١) راجع لغالي شكري « بعيداً عن أزمة القصة القصيرة » الدراسة النقدية الملحقة بمجموعة « قصص قصيرة » كتابات معاصرة . — طبعة أولى — ١٩٦٨ .

بين الضمائر الثلاثة بالأحاديث الداخلية والخارجية المتواترة فى تشابك وتعقيد . وكان لا بد من استحداث هذه اللغة الجديدة على أدب نجيب محفوظ ، اللغة القادرة على استيعاب الإيماءة وتمثُّل الرمز والتجواب فى داخل الإنسان والارتحال خارجه .

ولا ريب أننا نلاحظ ذلك التبادل الغريب بين القوة والضعف فى أعمال المرحلة الجديدة ، فالسؤال فى « اللص والكلاب » كان أعمق من الجواب فى « السمان والخريف»، وعلامة الاستفهام فى « الطريق » كانت أكثر غوراً من الرد عليها فى « الشحاذ » ، ومعالم مرحلة الانتقال فى . « ثرثرة فوق النيل » كانت أكثر رسوخاً منها فى « ميرامار » . . لا لشيء إلا لأن السؤال وعلامة الاستفهام كانا يجسدان الواقع المر بكل كثافته وعنفه وصدقه، بينما كان الجواب مجرد « صدى » للصوت ، و« صورة » من الأصل، و « حلماً » بواقع خيالى . ولكن القوة والضعف ، جنباً إلى جنب ، كانا يجسدان فى آن دقات قلب الفنان ، دقة اليأس اليائس ودقة الأمل الغامض . غير أن الدقتين معاً يصوغان أروع لحن جنائزى فى أدبنا الحديث .

وقد نالت أعمال نجيب محفوظ فى مرحلته الجديدة شرف التنبؤ بما كان ، ولكنها كثقافة أي مجتمع يحتضر أو حضارة تموت ، لا يعود له بعد الهزيمة إلا حظوة شاهد العيان . فإذا كانت المرحلة التاريخية نفسها مرحلة انتقال ، فإن الروائى الذى توحد معها سلباً وإيجاباً هو روائى مرحلة الانتقال أيضاً . ولقد انتهت هذه المرحلة بالهزيمة بكل ما تنطوى عليه من جوانب مادية ومعنوية ، فثقافتها أيضاً بكل ما تشتمل عليه من إشراقات قد سقطت فى أوحال الهزيمة وعارها .

ولن يستطيع هذا الجيل — وفى المقدمة منه أدب نجيب محفوظ — أن يتجاوز مقتضيات التاريخ، لن يستطيع أن يرى رؤيا جديدة ، مهما كتب وغزر إنتاجه عاماً بعد عام . ذلك أن موقف الكاتب الآن من مجتمع ما قبل الخامس من يونيو ، كموقفه بعد الثورة من مجتمع ما قبلها : هل يسمح لنفسه أن يكون ناقداً «للماضى» وحسب ، مهما امتدت رواسب الماضى إلى قلب الحاضر ؟ إنه حينئذ لن يصنع أكثر من ترديد كلام سبق أن قاله بصورة أفضل، أو أن يقول كلاماً يرادف الصمت ..

.. وإما أن يختار الصمت طوق نجاة من حكم التاريخ. وإذا كانت السنوات السبع العجاف فى حياة نجيب محفوظ من ١٩٥٢ إلى ١٩٥٩ قد « أثمرت » جدلياً السنوات السبع العظام من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٧ . . فهذه السنوات بعينها هى التى تؤدى — بنفس المنطق الجدلى — إلى خواء المرحلة القادمة بالنسبة للجيل الحالى ، وفى المقدمة منه نجيب محفوظ .

وإذا كان الخامس من يونيو ١٩٦٧ فى المستوى السياسى ، وأدب نجيب محفوظ قبل هذا التاريخ فى المستوى الفنى ، قد أعلن أن العنقاء احترقت بعشها فإنه لن يتيسر للثورة المصرية وثقافتها بعث جديد إلا على أكتاف جيل جديد ورؤيا جديدة تتجاوز الهزيمة وثقافتها المدحورة . فنحن لسنا بحاجة إلى « معجزة جيل » أدى رسالته على خير وجه ، وإنما نحن بحاجة إلى « جيل المعجزة » القادرة على أن تقيم اليعازر من بين الأموات ، أو أن تبعث من الرماد المحترق عنقاء جديدة ، تجوب الأرض والسماء، لتجمع أطيب النباتات ، وتبنى عشها من جديد . ولعل هذا هو التحدى أمام الجيل القادم : هل يستطيع أن يصنع المعجزة من رماد تخلف عن احتراق العنقاء القديمة ؟

المـراجـع

مؤلفات نجيب محفوظ التى اعتمدت عليها الدراسة

الكتاب	الطبعة	التاريخ	نشرت لأول مرة
همس الجنون	الثالثة	١٩٦٠	١٩٣٨
عبث الأقدار	الثالثة	١٩٥٨	١٩٣٩
رادوبيس	الثانية	١٩٥٨	١٩٤٣
كفاح طيبة	الثالثة	١٩٥٧	١٩٤٤
القاهرة الجديدة	الرابعة	١٩٦٢	١٩٤٥
خان الخليلى	الخامسة	١٩٦٢	١٩٤٦
زقاق المدق	الرابعة	١٩٦١	١٩٤٧
السراب	الثالثة	١٩٦٠	١٩٤٨
بداية ونهاية	الرابعة	١٩٦١	١٩٤٩
بين القصرين	الثالثة	١٩٦٠	١٩٥٦
قصر الشوق	الرابعة	١٩٦٢	١٩٥٧
السكرية	الرابعة	١٩٦٢	١٩٥٧
أولاد حارتنا (عن جريدة الأهرام من ١٩٥٩/٩/٢١ إلى ١٩٥٩/١٢/٢٥)			
اللص والكلاب	الثانية	١٩٦٢	١٩٦٢
السمان والخريف	الأولى	١٩٦٢	١٩٦٢
دنيا الله	الأولى	١٩٦٣	١٩٦٣
الطريق	الأولى	١٩٦٤	١٩٦٤
بيت سيئ السمعة	الأولى	١٩٦٥	١٩٦٥
الشحاذ	الأولى	١٩٦٥	١٩٦٥
ثرثرة فوق النيل	الأولى	١٩٦٦	١٩٦٦
ميرامار	الأولى	١٩٦٧	١٩٦٧
خمارة القط الأسود	الأولى	١٩٦٨	١٩٦٨

تاريخ كتابة أعمال نجيب محفوظ

« فيما يلى ثبت بالتواريخ التى ألف فيها نجيب محفوظ أعماله الروائية ، وقد اعتمدت عليه شخصيًا فى معرفتها » .

الرواية	تاريخ الكتابة			
عبث الأقدار	من سبتمبر	١٩٣٥	إلى إبريل	١٩٣٦
رداوبيس	»	١٩٣٦	»	١٩٣٧
كفاح طيبة	»	١٩٣٧	»	١٩٣٨
القاهرة الجديدة	»	١٩٣٨	»	١٩٣٩
خان الخليلى	»	١٩٤٠	»	١٩٤١
زقاق المدق	»	١٩٤١	»	١٩٤٢
بداية ونهاية	»	١٩٤٢	»	١٩٤٣
السراب	»	١٩٤٣	»	١٩٤٤
الثلاثية « إعداد الموضوع »	»	١٩٤٥	»	١٩٤٦
بين القصرين		١٩٤٦	»	١٩٤٧
		١٩٤٧	»	١٩٤٨
قصر الشوق		١٩٤٨	»	١٩٤٩
		١٩٤٩	»	١٩٥٠
السكرية		١٩٥٠	»	١٩٥١
		١٩٥١	»	١٩٥٢

ويسجل نجيب محفوظ بقلمه هذه الملاحظة :

« تخللت كتابتى للثلاثية فترات انقطاع متتابعة بسبب عملى فى التفتيش بوزارة الأوقاف وأنا أقدر أن عملى فيها استغرق ما بين تفكير وكتابة أربع سنوات مع العلم بأن السنة عندى هى ما بين سبتمبر إلى إبريل وثمة أربعة أشهر أعجز فيها عن القراءة والكتابة بسبب مرض الحساسية فى العينين والجلد ، وكنت أنتفع بها فى التأمل والتفكير مع الراحة » .

أحاديث نجيب محفوظ

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
الكاتب والطبقة التي يعبر عنها	روز اليوسف	عبد المنعم صبحى	١٩٥٧/١٠/١٤
الموقف الراهن فى الأدب	المساء	فاروق منيب	٥ /٢ /١٩٥٨
الفن متفائل دائماً	المساء	محمد جبريل	٢ /١ /١٩٦٣
مع الأدباء	الآداب	فاروق شوشة	يونيو ١٩٦٠
أمنيتى أن أحطم ساعتى	آخر ساعة	محمد تبارك	١٩٦٢/١٢/١٢
لست لويس عوض	الجمهورية	عباس صالح	١٩٦٢/ ٥/١٩
الأدب والفلسفة	المساء	كمال الجويلى	١٩٦٢/١٠/٢١
أدب الطبقة الوسطى	المساء	محمد جبريل	١٩٦٢/١٠/٢٢
أدباؤنا يكتبون بأسلوب القرن التاسع عشر	الجمهورية	عباس صالح	١٩٦٢/١٠/٢٨
لماذا لم يتزوج	صباح الخير	جاذبية صدقى	١٩٥٧/١٠/٣١
السكرتير الخاص الذى أفشى أسرار الوزير	روز اليوسف	عباس صالح	١٩٥٦/ ٢/١٦
الواقعية تطور طبيعى للأدب	الاثنين	. . .	١٩٥٩/ ١/١٩
الفنان الذى يمشى كالقطار	الجيل	محمد كامل	١٩٥٩/ ٣/٣٠
من كتاب القصة	الإذاعة	عبد الله أحمد عبد الله	١٩٥٩/ ٨/٢٢
رأيت شبح هملت فى يوغوسلافيا	الأهرام	. . .	١٩٥٩/ ٨/٢٩
جيل قرأ وبكى كثيراً	الأهرام	. . .	١٩٥٩/ ٩/١٨
كيف يؤلف قصصه	الأهرام	. . .	١٩٥٨/١١/ ٧
رحلة فى رأس نجيب محفوظ	الجمهورية	إبراهيم الوردانى	٩ /٤ /١٩٦٠
نجيب محفوظ وحارة ميخائيل جاد (أو علاقة نجيب بسلامة موسى)	الجمهورية	. . .	١ /١٢/ ١٩٦٠
جربت الحب أكثر من مرة	الجيل	كمال سعد	١٩٦١/ ٣/٢٧
معركة أدبية بين نجيب محفوظ والنقاد	الجمهورية	. . .	١٩٥٩/١٢/١٧

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة	الكاتب	فؤاد دوارة	يناير ١٩٦٣
نجيب يتحدث عن فنه الروائي	حوار	غالى شكرى	مارس ١٩٦٣
عصير حياتى	الإذاعة	عبدالتواب عبدالحى	١٩٥٧/١٢/٢١
نجيب محفوظ يهاجم الكسل والخوف والمجاملة	صباح الخير	عبد الله الطوخى	١٩٦٤/ ٣/١٢
نجيب محفوظ يتكلم بصراحة	وطنى	لبيب حليم	١٩٦٤/١٢/٢١
نجيب محفوظ يجيب على أصعب الأسئلة	آخر ساعة	مأمون غريب	١٩٦٥/ ٣/٢٤
نجيب محفوظ يتحدث عن المستقبل	روز اليوسف	سعاد زهير	١٩٦٥/ ٢/١٩
العامية والفصحى قضية مستهلكة	آخر ساعة	مأمون غريب وعبدالمنعم صبحى	١٩٦٦/ ١/ ٥
الشيء الذى يبحث عنه صاحب الطريق	فكر وفن	عبد المنعم صبحى	فبراير ١٩٦٦
مذهب التصوف الاشتراكى	الأخبار	محمد تبارك	١٩٦٦/ ٤/ ٢
حوار مع نجيب محفوظ	الجمهورية	عبد السلام مبارك	١٩٦٦/ ٤/٢٥
أنا أديب شتوى	الأخبار	عفاف يحيى	١٩٦٦/ ٦/ ٨
نجيب محفوظ يثرثر على النيل	صباح الخير	عبدالله الطوخى	١٩٦٦/ ٨/١١
الخلود كالحياة حلم من الأحلام	آخر ساعة	مأمون غريب	١٩٦٦/ ٨/١٧
أخطر حادث أدبى	صباح الخير	عبد الله الطوخى	١٩٦٦/١٢/٢١

كتابات حول أدب نجيب محفوظ

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الشهر	بداية ونهاية		إبريل ١٩٦٠
صباح الخير	أتمنى أن أقرأ لهؤلاء	صلاح عبدالصبور	١٩٥٨/١/٢
الرسالة الجديدة	ماذا يكتبون الآن	محمد صدقى	يونيو ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	زقاق المدق	توفيق حنا	أغسطس ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	حول كتاب فى الثقافة المصرية	عبد العظيم أنيس	« ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	بين القصرين	محمود العالم	« ١٩٥٧
روز اليوسف	إيمان هذا الرجل	فوزية مهران	١٩٦٣/١/٧
أخبار اليوم	فنان لا يعرف التشاؤم	رجاء النقاش	١٩٦٣/١/٥
الأهرام	ما بين ندوة وحديث	حسين فوزى	١٩٦٢/٥/٤
الأهرام	بين القصرين	لويس عوض	١٩٦٢/٤/٢٧
الأهرام	كيف تقرأ نجيب محفوظ	لويس عوض	١٩٦٢/٤/٢٠
أخبار اليوم	الثورة والأزمة فى حياتنا الثقافية	بدر الديب	١٩٦٢/٩/٢٩
الجمهورية	مدارس الضباب فى الفن	عبدالرحمن الخميسى	١٩٦٢/١٢/٢٠
أخبار اليوم	أدبنا بين ثورتين	رجاء النقاش	١٩٦٢/٩/١
أخبار اليوم	الثورة فى أحلام الأدباء	« «	١٩٦١/٨/٥
أخبار اليوم	الإخصاب والعقم	صلاح عبدالصبور	١٩٦٣/٦/٨
الشعب	رحالة فى جزيرة مجهولة	عباس صالح	١٩٥٩/٥/١٩
الشعب	خيوط الفجر الأولى	« «	١٩٥٩/٥/٢٦
الجمهورية	ثلاثية بين القصرين	« «	١٩٦٢/٢/٢٠
الشعب	فى الرواية العربية	« «	١٩٥٩/٥/٥
الشعب	فن نجيب محفوظ	« «	١٩٥٩/٦/٩
الجمهورية	بين القصرين	طه حسين	١٩٥٧/٢/٦

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ	
الأدب	بداية ونهاية	محمود ذهنى	مايو	١٩٥٦
الأدب	نجيب محفوظ بين الرومانتيكية والواقعية	حمدى السعيد	مايو	١٩٥٨
الأدب	قصر الشوق	عزت إبراهيم	مايو	١٩٥٨
«	زقاق المدق	توفيق حنا	يوليو	١٩٥٨
«	فكرة الموت عند نجيب محفوظ	نجية فرج	يوليو	١٩٥٨
«	لغة الحوار عند نجيب محفوظ	حمدى السعيد	نوفبر	١٩٥٧
«	بين القصرين	عزت إبراهيم	فبراير	١٩٥٨
«	محفوظ : ماذا صنعت بنا	لمعى المطيعى	فبراير	١٩٦٠
«	التطور الأدبى لنجيب محفوظ	توفيق حنا	إبريل	١٩٥٩
«	محاولة نقدية بين القصرين	توفيق حنا	فبراير	١٩٦١
«	« « لقصة السراب	نجية فرج	نوفبر	١٩٦٠
«	المغزى القصصى عند نجيب محفوظ	عزت إبراهيم	يوليو	١٩٦١
«	اللص والكلاب	ماهر شفيق فريد	فبراير	١٩٦٢
«	دنيا الله	هانى مطاوع	يوليو	١٩٦٣
الجمهورية	المثقفون والثورة	محمد عودة	١/٢٤	/١٩٦٣
المساء	الاستاتيكية والديناميكية	يحيى حقى	١/١٦	/١٩٦٣
«	فى أدب نجيب محفوظ	« «	١/٢٣	/١٩٦٣
«	« «	« «	١/٣٠	/١٩٦٣
«	« «	« «	٢/ ٦	/١٩٦٢
«	« «	« «	٢/١٢	/١٩٦٣
«	« «	« «	٢/٢٠	/١٩٦٣
الشهر	جيل حائر	توفيق حنا	إبريل	١٩٥٨
المساء	نظرة على ثلاثية نجيب محفوظ	على الراعى	٣ /٩	/١٩٥٨
أخبار اليوم	محاولة لفهم أدب نجيب محفوظ	رجاء النقاش	٢٨/١٢	/١٩٦٢

المجلة أوالصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
آخر ساعة	صديق نجيب محفوظ	محمد عفيفى	١٢/ ١ /١٩٦٢
وطنى	أولاد حارتنا بداية بلا نهاية	مراد وهبة	١١/٠ /١٩٦٠
وطنى	دفاع عن أولاد حارتنا	غالى شكرى	١/١٧ /١٩٦٠
الشعب	القلب الحزين	عباس صالح	٥/١٢ /١٩٥٩
الكاتب	أزمة الوعى السياسى فى السمان والخريف	د. غنيمى هلال	يناير ١٩٦٣
»	جحشة نجيب محفوظ	يوسف حلمى	» »
»	الشخصية الإيجابية فى أدب نجيب محفوظ	عبد المنعم صبحى	» »
»	تاريخنا القومى فى ثلاثية نجيب محفوظ	جلال السيد	» »
»	معنى الجنس فى أدب نجيب محفوظ	غالى شكرى	» .
»	اللص والكلاب عمل ثورى	فؤاد دوارة	» »
الآداب	كمال عبد الجواد اللامنتمى	ماهر حسن البطوطى	يونيو ١٩٦٣
»	المأساة الوجودية فى اللص والكلاب	إياد أحمد ملحم	يوليو ١٩٦٣
»	رواية نجيب محفوظ الأخيرة (أولاد حارتنا)	محيى الدين حمد	فبراير ١٩٦٠
»	الواقعية الوجودية فى السمان والخريف	رجاء النقاش	مارس ١٩٦٣
»	المؤثرات الغربية فى الرواية العربية الحديثة	د. غنيمى هلال	مارس ١٩٦٣
»	الاتجاه الروائى الجديد	صبرى حافظ	نوفمبر ١٩٦٣
»	عند نجيب محفوظ	» »	ديسمبر ١٩٦٣

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الآداب	اللص والكلاب	سعيد حسن	فبراير ١٩٦٢
المجلة	ثلاثية نجيب محفوظ	تريفور لوجاسيك	أغسطس ١٩٦٣
«	اللص والكلاب	د. فاطمة موسى	فبراير ١٩٦٢
الفكر العربى (اللبنانية)	اللص والكلاب	لطيفة الزيات	١٥/٣/١٩٦٢
الشهر	نجيب محفوظ شاعراً	عبد المنعم عواد	ديسمبر ١٩٦٠
المجلة	فى الرواية المصرية القصيرة	أنور المعداوى	أغسطس ١٩٦٢
الآداب	ملحمة نجيب محفوظ الروائية	أنور المعداوى	إبريل ١٩٥٨
«	« « « «	أنور المعداوى	مايو ١٩٥٨
الشهر	بين التراجيديا والإحساس بالحزن	عبد الوهاب محمد المسيرى	مايو ١٩٦١
«	حسنين ذروة المأساة فى بداية ونهاية	إبراهيم الناصر	فبراير ١٩٦١
«	نجيب محفوظ والقصة القصيرة	توفيق حنا	مارس ١٩٦١
«	مشكلة حسنين بين السينما والمسرح	غالى شكرى	أكتوبر ١٩٦٠
المجلة	عالم نجيب محفوظ	إدوار الخراط	يناير ١٩٦٣
الأداب	نجيب محفوظ والفلسفة	معن زيادة	مارس ١٩٦٢
المجلة	اللص والكلاب	يحيى حقى	مايو ١٩٦٢
المساء	اللص والكلاب	توفيق حنا	٥/١٠/١٩٦٢
الآداب	جومييه ونجيب محفوظ	غالى شكرى	مايو ١٩٥٩
الثقافة الوطنية	رحلة مع نجيب محفوظ	نجيب سرور	يناير ١٩٥٩
المساء	كيف تغير نجيب محفوظ	د. شكرى عياد	٩/٣/١٩٦٢
الأهرام	اللص والكلاب	د. لويس عوض	١٦/٣/١٩٦٢
أخبار اليوم	اللص والكلاب رواية فاشلة	د. عبد القادر القط	١٢/٥/١٩٦٢

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
أخبار اليوم	اللص والكلاب	د. فاطمة موسى	٢ /١٢/ ١٩٦١
الأهرام	» »	لطفى الخولى	١٢ /٣/ ١٩٦٢
الآداب	» »	يوسف الشارونى	يونيو ١٩٦٢
الأخبار	دنيا الله	أنيس منصور	١٢ /٣/ ١٩٦٣
المساء	دنيا الله	فاروق منيب	٢٣ /٣/ ١٩٦٣
العراق	السمان والخريف		يونيو ١٩٦٢
الموقف العربى	نجيب محفوظ فى المرحلة الجديدة «على . . . »		١٧ /٦/ ١٩٦٥
الأهرام	ثرثرة نجيب محفوظ والواقعية الاشتراكية	لطفى الخولى	١١ /٣/ ١٩٦٦
الأهرام	الله عند نجيب محفوظ	أحمد بهجت	٣ /٥/ ١٩٦٣
آخر ساعة	الرقابة ونجيب محفوظ	سعد كامل	١٥ /٥/ ١٩٦٣
روز اليوسف	نجيب محفوظ لامعقول	فوزية مهران	٨ /٤/ ١٩٦٣
الجمهورية	وجه القاهرة فى أدب نجيب محفوظ	رشدى صالح	٢ /١/ ١٩٦٢
الجمهورية	انتهى نجيب محفوظ الفنان المحايد	عباس صالح	١٢ /١٢/ ١٩٦٢
المساء	الكاتب الذى آمن بالواقع والتاريخ	محمد جعفر	١٠ /١٢/ ١٩٦٢
صباح الخير	نجيب محفوظ فى رأى لويس عوض	أنور المعداوى	٢٩ /٣/ ١٩٦٢
الجمهورية	تراجيديا الصراع ضد العبث	أمير إسكندر	١٦ /٦/ ١٩٦٦
المصور	اللص والكلاب والسمان والخريف	أنيس منصور	٣٠ /٣/ ١٩٦٢
المساء	اللص والكلاب	شكرى عياد	٢١ /٣/ ١٩٦٢
الهلال	بين أولاد حارتنا والشحاذ	محمود العالم	يوليو ١٩٦٥
المجلة	رؤيا القديس حمزاوى	إبراهيم فتحى	أغسطس ١٩٦٥
المجلة	استجداء الحقيقة	صبرى حافظ	أبريل ١٩٦٦

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ	
المجلة	استجداء الحقيقة	صبرى حافظ	مايو	١٩٦٦
المجلة	تراجيديا السقوط والضياع	صبرى حافظ	يونيو	١٩٦٧
المجلة	الطريق	فؤاد دوارة	يوليو	١٩٦٤
الكاتب	قراءة جديدة لنجيب محفوظ	عباس صالح	نوفمبر	١٩٦٥
«	«	«	ديسمبر	١٩٦٥
«	«	«	فبراير	١٩٦٦
«	«	«	مارس	١٩٦٦
«	«	«	إبريل	١٩٦٦
«	اتجاهى الجديد ومستقبل الرواية	نجيب محفوظ	فبراير	١٩٦٤
المساء	الشحاذ	محمد عبد الله الشفقى	٢٩ /٨	/١٩٦٥
القصة	الطريق	توفيق حنا	ديسمبر	١٩٦٤
الأهرام	المحاكمة الناقصة	لويس عوض	٣١ /٧	/١٩٦٤
دراسات عربية	ميرامار	إبراهيم فتحى	مارس	١٩٦٨

دراسات حول « المتمى »

اسم الكاتب	اسم المجلة	التاريخ
إبراهيم فتحى	« المجلة » القاهرية	أبريل ١٩٦٥
كمال حمدى	« العلوم » اللبنانية	مايو ١٩٦٥
عبد الجبار عباس	« الأقلام » العراقية	ديسمبر ١٩٦٥
توفيق حنا	« حوار » اللبنانية	يناير وفبراير ١٩٦٦
على الرقيعى	« الرواد » الليبية	نوفبر ١٩٦٦
عبد العزيز مصطفى	« الأهداف » القاهرية	ديسمبر ١٩٦٨

فهرس المحتويات


Bibliotheca Alexandrina
0206242